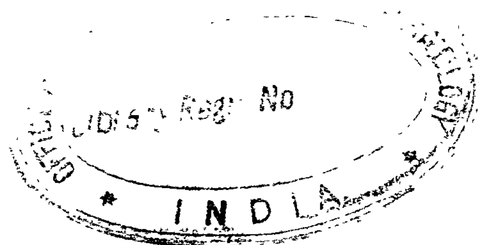

Regn No
INDIA

ARCHÄOLOGISCHE ZEITUNG

HERAUSGEGEBEN

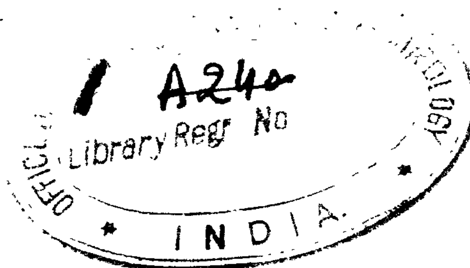
VOM

ARCHÄOLOGISCHEN INSTITUT DES DEUTSCHEN REICHS.

JAHRGANG XL

1882.

REDACTEUR: Dr. MAX FRÄNKEL.



BERLIN,
DRUCK UND VERLAG VON G. REIMER.
1883.

INHALT.

MISCELLEN.

BERICHTE.

DIE AUSGRABUNGEN VON OLYMPIA.

ABBILDUNGEN.



UEBER EINIGE VASEN DES HIERON.

Bei der Veröffentlichung des mit den Namen des Hieron und Makron bezeichneten Gefässes[1]) hat De Witte nicht versäumt an die Schale des Hieron im Berliner Museum[2]) zu erinnern, welche unter ihren Bildern gleichfalls die Entführung der Helena durch Alexandros aufweist. Die genauere Vergleichung der beiden Vasen führt, wie ich meine, zu einleuchtenden und lehrreichen Folgerungen, die ich weder bei De Witte noch bei Robert[3]) finde. Ich versuche sie im Folgenden darzulegen, indem ich mich thunlichst auf das für den gegenwärtigen Zweck Nothwendige beschränke.

Auf dem vorstehend verkleinert wiederholten Bild der Schale führt Alexandros, sich zurückwendend, Helena weg; es folgt, den Abzug deckend, ein bärtiger Genosse des Alexandros, also Aeneas. Er wendet den Kopf um und streckt die linke Hand abwehrend aus gegen Timandra, welche den Abziehenden nachgeeilt ist und die Hände nach der Schwester ausstreckt. Aber dem Beginnen der Männer wirklich und mit Thaten zu widerstreben kommt schwachen Frauen nicht zu, sondern ihren Beschützern. Eine Euopis genannte Frauengestalt steht zwischen Timandra und dem gebrechlichen alten Ikarios. Der Greis könnte freilich die Gewaltthat der Fremden nicht hindern, auch wenn er versuchen wollte die Flüchtigen zu ereilen. Aber auch Tyndareos, der älter und weichlicher von Erscheinung ist als Aeneas, aber doch kraftvoll, stolz und königlich neben seinem altersschwachen Bruder, hebt, wie dieser, in ruhigem Erstaunen die Hand empor. Euopis steht mit dem Körper in der Vorderansicht unbewegt da; den Kopf wendet sie nach den beiden Alten, denen sie die linke Hand und, vor der Brust herüber, auch die rechte Hand mit dem Zweig entgegenhält.

Auf dem Bilde des Makron ist das Aussehen der troischen Helden kriegerischer. Aeneas, dieses Mal jugendlich, wie Alexandros, und der erste im Zug, trägt am linken Arm einen grossen runden Schild — denjenigen des Alexandros. Dieser selbst hat auf dem Kopf den Helm mit wallendem Helmbusch und führt die mächtige doppelspitzige Lanze mit sich. Während die Beiden eilig sind mit der köstlichen Beute zu entfliehen, die Alexandros mit seiner linken Hand in festem Griff über ihrem rechten Handgelenk gefasst hält, zaudert Helena einen Augenblick. Ihre Füsse stehen wenig von einander entfernt beide mit der Sohle auf dem Boden auf;

[1]) *Gazette archéologique* 1880 Taf. 7. 8 S. 57 ff. (Benndorf, Vorlegeblätter Serie *C* Taf. I.)

[2]) Gerhard, Trinkschalen und Gefässe I Taf. 11. 12. Benndorf, Vorlegebl. Serie *A* Taf. 5.

[3]) Bild und Lied S. 53 ff



ihr linker Arm ist zurückgezogen. Sie neigt das Haupt vorwärts, welches Eros, ihr vorausfliegend, schmückt, wie Aphrodite mit beiden ausgestreckten Händen zu ihrem Schmucke hilft. Es sieht aus, als ob Aphrodite der Helena vor ihrem Weggehen gerade noch eilig das Obergewand über Schultern und Hinterkopf gelegt habe, um sie, die dafür noch stille hielt, nun zu entlassen. Hinter Aphrodite steht Peitho mit einem Zweig in der hoch gehaltenen rechten Hand. Sie scheint freudig und lebhaft erregt, dass endlich das Letzte, was die heimliche Flucht noch aufhielt, glücklich beseitigt ist und sie mag unwillkürlich zur Eile treiben. Ein Knabe hat, die Scene schliessend, unter dem Henkel seine Stelle gefunden: es ist überraschtes Erstaunen, das sich in seiner Bewegung ausspricht.

Die nahe Verwandtschaft wie die Unterschiede der beiden Gemälde sind augenfällig. Der Timandra entspricht in ähnlicher Bewegung, aber in völlig veränderter Bedeutung die Gestalt der Aphrodite, so dass Aeneas den Abzug zu decken nicht nöthig hat, und Eros fliegt Helena voran. An Stelle der Euopis ist Peitho getreten; statt der beiden Alten ist nur ein Knabe da, der mehr nebensächlich angebracht ist. Ist von dem Götterwillen und der Götterhülfe, welche das Bild des Makron beherrscht, in der Darstellung, wie sie die Schale zeigt, wirklich nichts zu merken? und ist bei der Vase des Makron und Hieron wirklich jede Spur der beiden Alten verloren, deren Gestalten auf der Schale so auffällig hervortreten? Ich wende mich zur Erledigung der zweiten Frage, ehe ich auf die erste eingehe.

Der Vorwurf des Gegenbildes ist die Bedrohung der Helena durch Menelaos. Er verfolgt sie im Begriff das Schwert zu ziehen. Sie kehrt sich in der eiligen Flucht plötzlich nach ihm um und sieht ihn an, indem sie das Obergewand, es mit der rechten Hand haltend und den linken Arm ausstreckend, auseinander schlägt. Aphrodite streckt beide Arme nach dem Kopf der Helena, ihn mit den Händen berührend, aus; man kann zweifeln, ob sie den Kopfschmuck ihrer Schützlingin zurecht rücke oder nur deren Kopf dem Verfolger zeigen wolle. Neben Aphrodite folgt eine Frauengestalt, die jeder für Peitho halten würde. Aber sie heisst Kriseis, wie der in gelassenster Haltung ihr zunächst stehende bärtige Alte mit dem Krückstock den Namen Kriseus führt. Am entgegengesetzten Ende sitzt, unter dem Henkel, aber breit und augenfällig in die Hauptscene hineinragend gezeichnet, Priamos, mit kahlem Schädel und schwarzem Spitzbart. Was in aller Welt sollen hier Chryseis und Chryses? Denn diese müssen doch gemeint sein. Was soll hier ein solcher Priamos? Auf der Vivenziovase sitzt er auf dem Altar, den todten



Astyanax auf dem Schooss; Neoptolemos hat den wehrlosen Greis gefasst und führt den tödtlichen Streich. Auf der Brygosschale sitzt Priamos auf dem Altar und streckt jammernd die Hände dem wilden Neoptolemos entgegen, der nach ihm vorwärtsstürmt, in der rechten Hand den Knaben schwingend, als ob er ihn auf den weissbärtigen Alten schleudern wolle. Auf der Vase *Mon. dell' Inst.* XI, 14 sitzt Priamos auf dem Altar, Neoptolemos stürmt, den Knaben in der Hand, auf ihn ein. In den schwarzfigurigen Vasenbildern erscheint Priamos über dem Altar ermordet oder dem Tode nahe. So in dem ausdrucksvollen Bilde bei Gerhard Etrusk. und campan. Vasenbilder Taf. XXI: Neoptolemos, den zappelnden Astyanax am Beine haltend, dringt auf Priamos ein, der auf dem Altar sitzt. Am Boden liegt ein todter Troer. Priamos streckt die rechte Hand bittend nach dem Kinn des Neoptolemos aus. Mit beiden Händen bittet die erste der beiden troischen Frauen, die hinter dem Altar stehen; die zweite hat die eine Hand klagend an den Kopf gelegt, mit der anderen fasst sie den Arm des alten Königs an, als ob sie ihn damit retten könne. Während so die Armen dem Untergang entgegengehen, stehen im Rücken des würgenden Neoptolemos Menelaos und Helena. Er hat das Schwert erhoben; aber sie schlägt das Obergewand zurück und sieht ihn an. Bei aller Beschränktheit der Kunstmittel trägt dies Bild das volle Gefühl des mythischen Inhaltes, der mythischen Situation in sich. Wenn Priamos überhaupt in einer Scene der Iliupersis dargestellt wird, kann dies verständiger, des Mythos und der künstlerischen Aufgabe bewusster Weise nur so sein, wie es in den angeführten Beispielen geschehen ist. In dem Bilde des Makron sitzt Priamos auf einem hübschen, mit einer Decke wohl überhängten Stuhl und sieht der vor seinen Augen sich abspielenden Scene mit vergnüglichem Erstaunen zu. Bei Chryseis statt Peitho liegt es nahe, den Fehler nur in der Beischrift zu suchen. Es sieht ganz so aus als sei, in willkürlichem und zufälligem Wechsel, derselben Figur auf der einen Seite Peitho, auf der anderen Chryseis beigeschrieben —, ähnlich wie auf der Vase *Annali* 1850 *tav. H. I.* die eingiessende Frau einmal Thetis, einmal — freilich sinnvoller als es hier bei Chryseis der Fall ist — Kymothoe genannt ist. Indess würde eine derartige Erklärung nur für diese eine Figur ausreichen: bei Priamos liegt der Fehler nicht im Namen, sondern im Motiv; bei Chryses in beidem. Wie kam der Maler, der die Hauptpersonen mit einer gewissen sinnlichen Kraft für sich und den Beschauer deutlich und sprechend darstellte, dazu die Gestalten des Priamos und Chryses so wie er es gethan hat zuzufügen? Er wollte, als er die Scene malte, nicht eine Iliu-

persis malen, sondern nur die Bedrohung und Rettung der Helena. Die Vorlagen, die er bei der Verzierung des Gefässes mit den beiden die Helena angehenden Scenen vor sich hatte oder deren er sich erinnerte, unter deren bestimmendem Einfluss er malte, enthielten weder Priamos noch Chryses, wohl aber Ikarios und Tyndareos. Die ausführlichere Scene der Entführung der Helena durch Alexandros, bei welcher die beiden Alten ihre richtige Stelle haben, hat er verkürzt; die kürzere Scene der Bedrohung und Rettung, für welche nur Menelaos, Helena, Aphrodite und Peitho vorhanden waren, hat er mit den bei seiner Verwendung der anderen Scene überschüssig gewordenen beiden Alten als Füllfiguren erweitert. Er hat sie willkürlich mit ihm aus dem Epos bekannten Namen umgenannt und die ursprünglich als Peitho gemeinte Gestalt in Chryseis neben Chryses umgedeutet, eine Zusammenstellung der Namen, die sofort die Erinnerung an den Namen Andromachos neben Andromache auf der Brygosschale wachruft. Bei dieser Sachlage ist es in hohem Grade zweifelhaft, ob der Maler, wie Robert annimmt, bei dem Knaben hinter der Peitho unter dem Henkel an einen bestimmten Namen gedacht hat. Es könnte dies nur auf einer Zufälligkeit beruhen. Der Knabe ist in erster Linie Füll- und Ersatzfigur, eine Gestalt, welche einem jeden attischen Vasenmaler dieses Kreises sehr geläufig war und von ihm leicht beliebig verwendet werden konnte. Danach und nach der nebensächlichen Anbringung kann diesem Knaben unmöglich, weder an und für sich noch für die Gesammtheit der Composition, welcher er angefügt ist, irgend welche grössere Bedeutung zuerkannt werden und er hat keinen Anspruch auf einen Namen, am wenigsten auf einen Namen aus dem Epos.

Ich gehe nunmehr auf jene erste Frage über, ob auf dem Bilde der Berliner Schale von der Götterhilfe, unter welcher sich die Entführung der Helena auf dem Bilde des Makron vollzieht, in der That nichts zu merken sei.

Von der als Euopis bezeichneten Gestalt lehrt O. Jahn[4]), unter Verweisung auf seine Archäol. Beiträge S. 29ff. 95ff. und Athen. XII p. 554 B: „Eine Gefährtin der Helena meldet in raschem Laufe den erstaunten Greisen die unerwartete Begebenheit: eine Scene, wie sie sich bei den auf Vasenbildern so ungemein häufigen Entführungen fast regelmässig wiederholt. Auch die Blumenranke in der Hand des Mädchens ist ein bei diesen Vorstellungen ganz gewöhnliches Attribut, welches andeutet, dass beim heiteren Spiel des Blumenpflückens der Entführer die günstige Gelegenheit benutzt habe.“ „Bei epischen Dichtern findet sich εὐῶπις häufig als Beiwort schöner Jungfrauen, als Name findet es sich wohl nur noch bei Parthenios 31. Eine dritte Schwester der Helena heisst bei Apollodoros (III 10, 6) Phylonoe; Euripides (Iphig. Aul. 50) und Ovidius (her. VIII, 77) nennen sie Phoibe. Vielleicht berechtigt dieser Wechsel zu der Annahme, dass auch hier diese Schwester gemeint und, wie auch sonst wohl geschieht, mit einem Namen allgemeinerer Bedeutung bezeichnet sei (Arch. Aufs. p. 128ff.); doch kann man ebenso gut auch an eine Genossin oder Dienerin der Helena denken. Dass sie nicht Aithra oder Klymene genannt ist, erklärt sich schon daraus, dass diese beiden nach der allgemeinen Sage mit nach Troja entführt werden, während hier Euopis offenbar zurückbleibt. Das Recht, für Nebenpersonen der Art Namen zu erfinden, nahmen Künstler ebensowohl als Dichter in Anspruch, wie das Beispiel des Polygnotos (Paus. X, 25, 2. 26, 1. 27, 1. 30, 3) und Mikon (Paus. VIII 11, 3) beweist“. Dieses Recht will ich gewiss nicht bestreiten. O. Jahn's Deutung sind, seit sie aufgestellt ist, so viel ich sehe, alle Erklärer gefolgt, Overbeck[5]) wie Luckenbach[6]) und Robert. Indess liegt in dem Motiv der Figur selbst eine Schwierigkeit vor. „Eine Gefährtin der Helena“ — so sind O. Jahn's Worte — „meldet in raschem Laufe den erstaunten Greisen die unerwartete Begebenheit“. Gewiss, das ist das, was man von einer solchen Gestalt erwarten sollte und es ist das Gewöhnliche bei Entführungs- und Vergewaltigungsscenen. Wenn Oreithyia geraubt, wenn Thetis bezwungen wird, so stieben die Genossinnen auseinander, eilen in fliegendem Laufe zu Kekrops, zu Nereus, um, Hülfe flehend, das Entsetzliche, das geschehen ist, zu melden. Auf der Vase bei Gerhard Etrusk. und campan. Vasenbilder Taf. 26—29 hat Boreas Oreithyia gefasst und in die Höhe gehoben; die erste ihrer Gefährtinnen läuft auf sie zu, die Arme nach ihr ausstreckend; eine zweite flieht da-

[4]) Ueber einige alte Kunstwerke, welche Paris und Helena vorstellen. Ber. der sächs. Gesellsch. d. W. 1850 S. 176ff. 180.

[5]) Her. Gall S. 272.

[6]) Das Verhältniss der griechischen Vasenbilder zu den Gedichten des epischen Kyklos, Supplementband XI der Jahrb. für class. Philol. S. 595.

von, indem sie den Kopf nach der Geraubten zurückwendet; die dritte und vierte endlich sind auf ihrer eiligen Flucht schon bei den alten Männern angekommen, nach welchen sie, sie anfassend, die Hände ausstrecken. Die Nereiden, welche bei der Bezwingung der Thetis zu Nereus fliehen, sind den Vasenmalern so geläufig, dass sie diese Darstellung auch da verwenden, wo es sich gar nicht um Peleus und Thetis handelt, indem sie dieselbe für sich allein oder im Zusammenhang anderer mythologischer Scenen anbringen[7]). So kehrt die Gruppe von Nereus, Doris und einer Nereide auf der Vase bei Gerhard Auserl. Vasenbild. III, 182, welche Thetis von Peleus verfolgt zeigt, wieder auf dem Vasenbild bei Gerhard Auserl. Vasenbild. II, 146. 147, welches die Einführung des Herakles in den Olymp darstellt. Auf der Vase bei Overbeck Gall. Taf. VIII, 5 greift Peleus Thetis an, welche sich verwandelt. Eros fliegt auf das Paar zu, Aphrodite und Cheiron stehen dabei; eine Nereide sieht, auf einem Delphin reitend, aus der Ferne zu, eine andere Nereide ist vor Nereus, der herbeieilt, auf die Kniee gestürzt und schlingt, Hülfe erflehend, die Arme um ihn. Mit dem Namen des Hieron selbst ist die Schale bezeichnet, welche in Benndorf's Vorlegeblättern Serie *A* Taf. I abgebildet ist. Während auf dem Innenbild Athena dargestellt ist, wie sie dem Herakles einschenkt, zeigen die Aussenbilder in ausführlicher Schilderung die Bezwingung der Thetis. Peleus hält sie fest trotz des Löwen, der ihn in den Arm beisst. Nach beiden Seiten fliehen die anderen Nereiden hinweg, die meisten, indem sie sich nach der so hart bedrohten Schwester umwenden. Diejenige unter ihnen, welche ihre Füsse am raschesten getragen haben, wirft sich ihrem Vater um den Hals und küsst ihn, flehend, bittend. Die Euopis auf dem Berliner Vasenbilde, welcher bei der Entführung der Helena nach O. Jahn's Erklärung eine jener Nereide entsprechende Rolle zufallen soll, steht in heiterer Ruhe da und hält den beiden Alten mit einer gewissen Feierlichkeit die linke Hand und den Zweig entgegen. Entschliessen wir uns doch nur für einen Augenblick von der Beischrift abzusehen, so ist kein Zweifel — eine Göttin ist es, Peitho, oder etwa woran man vielleicht auch denken könnte Aphrodite, welche die Beiden abmahnt, mit ohnmächtiger Gegenwehr eine Störung dessen zu versuchen, was sich nach dem Götterwillen und mit Götterhülfe vollzieht. Nicht wie eine angstvolle scheue Gespielin sieht diese Euopis aus, sondern wie eine göttliche Erscheinung: es müssen Jedem als ähnlich in den Sinn kommen solche Figuren, wie die Artemis *Mon. dell' Inst.* X, 54 und vor allen die Peitho auf dem schönen Vasenbilde *Mus. Gregor.* II, 5 = Overbeck Gall. Taf. 26, 12, welches Michaelis Parthenon S. 139 zur Deutung der entsprechenden Metopenreliefs so glücklich verwendet hat. Ebendort hält Peitho, wie auch sonst, einen Zweig. Freilich haben die Vasenmaler Göttern und Menschen Zweige und Blumen so häufig in die Hand gegeben, und gerade in der Werkstatt des Hieron ist dies schmückende und bequeme Beiwerk so überaus beliebt, dass ein bestimmter Schluss aus diesem Zweig, welchen Euopis hält, nicht gezogen werden kann, wiewohl es einleuchtet, wie viel weniger passend in diesem Fall der Zweig in der Hand einer Gespielin ist, da die Entführung nicht im Freien, sondern aus dem Hause geschieht[8]). Ich zweifele nicht, dass die hier Euopis genannte Gestalt in der ersten Erfindung der vorliegenden Composition als Peitho verstanden war. Die Frage stellt sich, wie ich meine, nur so, ob Hieron, als er sie malte, sie noch ebenso verstand oder ob er sie dabei zu einer Schwester oder Gefährtin der Helena umdeutete, so also wie Makron in dem Bilde der Bedrohung Helenas durch Menelaos die ursprüngliche Peitho zur Chryseis verdorben hat. Für die erstere Annahme spricht der Umstand, dass Hieron, so weit die bisher von ihm bekannt gewordenen Werke ein Urtheil ge-

7) Vergl. *Annali* 1864 S. 93 f.

8) Das in der Figur der Euopis ausgedrückte Motiv als solches fassen richtiger, als O. Jahn Gerhard Text S. 15 und E. Braun, *Bullett.* 1849 S. 127, beide freilich in falschem Zusammenhang, indem sie Aeneas für Menelaos erklären, den Timandra von der Verfolgung zurückzuhalten suche, und Braun noch mit einer falschen Verwendung des Namens *Εὐῶπις*. Gerhard's Worte lauten: „Eine gleich ihr (Timandra) geschmückte Frau, Euopis, ist in ähnlicher Weise, wir denken als zweite Gefährtin Helenas, mit gleicher Beschwichtigung zweier älterer Männer beschäftigt . . . . . Einen Blutenzweig in der Rechten, fasst (?) sie mit der Linken den rechten Arm des . . . . Ikarios . . . . . Tyndareos selbst ist nicht abwesend; wir erkennen ihn in der . . . Figur, welche auf dieser Seite die Darstellung abschliesst und williger als sein streitlustiger Bruder dem Götterbeschluss, der ihn der Tochter beraubt, sich gefügt hat.“ Braun sagt: *„Bellissimo e veramente grazioso contrapposto a Timandra forma Euopis, la quale cerca di calmare coll' incanto dei suoi begli occhi l'Ikarios, che pure mostrasi massimamente offeso per la tradita ospitalità“*. Dass der Mann hinter Helena nicht Menelaos sei, sondern ein Begleiter des Alexandros, hat bereits Henzen in einer Note zu Brauns Notiz bemerkt, allerdings ohne den Namen des Aeneas auszusprechen.

statten, sich das, was er malt, deutlich und lebhaft vorzustellen pflegt. Man wird sich nichtsdestoweniger zur Annahme einer von Hieron selbst vorgenommenen Umdeutung entschliessen müssen. Da er die Aphrodite zur Timandra machte und zwar hier mit einer Aenderung des Motivs selbst, so ist ein ähnliches Verfahren für die der Peitho entsprechende Gestalt an sich wahrscheinlich und bei dieser Sachlage entscheidet die Beischrift. In Betreff dieser wird man über O. Jahn's Erwägungen nicht weit hinaus kommen können. Wir werden es der Vase eben glauben müssen, dass Euopis ein Name aus dem Epos oder ein Name des täglichen Lebens ist, der uns zufällig sonst nicht anders als hier und bei Parthenios überliefert ist. Eriopis kommt als Heroinenname mehrfach vor, auch in der Familie des Leukippos, und man könnte versucht sein an eine Umbeugung in das dem attischen Vasenmaler mundgerechtere Euopis zu denken. Aber wenn wir, was nicht nothwendig ist, annehmen wollen, der Name sei durch die Poesie bereits überliefert gewesen, so wird man ihn besser für einen der Namen halten, die, nach Bedarf, aus Beiwörtern hervorzuschiessen pflegen. In der Ilias kommt *εὐῶπις* nicht vor, in der Odyssee zweimal von Nausikaa ζ 113

ἔνθ' αὖτ' ἄλλ' ἐνόησε θεὰ γλαυκῶπις Ἀθήνη,
ὡς Ὀδυσεὺς ἔγροιτο, ἴδοι τ' εὐώπιδα κούρην,
ἥ οἱ Φαιήκων ἀνδρῶν πόλιν ἡγήσαιτο

und 142

ὁ δὲ μερμήριξεν Ὀδυσσεύς,
ἢ γούνων λίσσοιτο λαβὼν εὐώπιδα κούρην,
ἢ αὔτως ἐπέεσσιν ἀποσταδὰ μειλιχίοισιν
λίσσοιτ', εἰ δείξειε πόλιν καὶ εἵματα δοίη,

im Hymnos auf Dionysos am Schluss, von Semele

χαῖρε, τέκος Σεμέλης εὐώπιδος· οὐδέ πη ἔστι
σεῖό γε ληθόμενον γλυκερὴν κοσμῆσαι ἀοιδήν.

Bei Pindar Ol. XI, 90 steht

ἐν δ' ἕσπερον
ἔφλεξεν εὐώπιδος
σελάνας ἐρατὸν φάος,

bei Sophokles von Deianira, Trach. 523

ἁ δ' εὐῶπις ἁβρὰ
τηλαυγεῖ παρ' ὄχθῳ
ἧστο, τὸν ὃν προσμένουσ' ἀκοίταν,

bei Kallimachos, in Dian. 204

Οὖπι ἄνασσ' εὐῶπι, φαεσφόρε, καὶ δέ σε κείνης
Κρηταέες καλέουσιν ἐπωνυμίην ἀπὸ νύμφης,

wonach Lobeck, Paralip. I S. 269, bei Sophokles Oedip. Tyr. 189 schreiben wollte *ὦ χρυσέα θύγατερ Διὸς εὐῶπι, πέμψον ἀλκάν* —, bei Apollonios Rhodios IV, 1090

λίην γὰρ δύσζηλοι ἑαῖς ἐπὶ παισὶ τοκῆες·
οἷα μὲν Ἀντιόπην εὐώπιδα μήσατο Νυκτεύς.

Es leuchtet ein, wie passend das Beiwort *εὐῶπις* von Helena selbst oder von einer ihrer Schwestern und Genossinnen gebraucht werden und wie leicht es in einem Helena angehenden epischen Lied zu einem selbständigen Namen werden konnte. Dass es — woran O. Jahn nebenbei gedacht hat — auf unserem Vasenbild einen solchen appellativisch vertrete, halte ich nicht für glaublich, auch nicht den Namen einer Göttin, also, woran ich natürlich denken möchte, den der Peitho. Denn so vortrefflich *εὐῶπις* auch dieser Göttin zukommen würde, die Ibykos die *ἀγανοβλέφαρος Πειθώ* nennt, so müsste, ehe man so kühn und der Gewohnheit des Hieron und seiner Genossen widersprechend vermuthen darf, doch erst *εὐῶπις* als ein stehender und in Athen geläufiger Beiname der Peitho nachgewiesen werden, was nicht der Fall ist. Es ist ebenso wenig der Fall bei Aphrodite, so leicht sich für sie der Wechsel von *ἑλικῶπις* zu *εὐῶπις* darzubieten scheint. Sonst würde man sich Aphrodite statt Peitho in dem Sinne gefallen lassen können, dass Hieron bei seiner Umdeutung die vornehmere der beiden Göttinnen auf seine Weise hätte bewahren wollen.

Ich habe ohne Weiteres angenommen, dass Aphrodite und Peitho die ursprünglichen Bestandtheile der in zwei Brechungen uns vorliegenden Composition sind, Timandra und Euopis die veränderten. Ich kann mich darin nicht dadurch irre machen lassen, dass das Bild der Schale einen alterthümlicheren Eindruck macht, als das Bild von der Hand des Makron, und in der That etwas älter sein wird. Die ursprüngliche Zugehörigkeit der beiden einmal Aphrodite und Peitho, einmal Timandra und Euopis genannten Frauen wird durch ihre formale Uebereinstimmung erhärtet. Dann aber muss die Bedeutung Aphrodite und Peitho als die erste gelten: nicht nur des bedeutsameren Sinnes wegen, sondern vor Allem, weil das Motiv der Euopis für die Göttin höchst wirksam und charakteristisch ist, nicht aber in der Uebertragung auf eine Genossin der Helena.

Indem ich die Figuren Alexandros, Aeneas, Helena, Aphrodite, Peitho, Ikarios, Tyndareos für die Bestandtheile einer ursprünglich als solche erfundenen Composition halte, gerathe ich in Widerspruch mit der Auffassung Roberts, welcher bei dem Bilde der Schale die Gruppe der Euopis mit

den beiden Alten, wie er sich ausdrückt „die Botenerzählung“, und ferner die Gestalt der Timandra, bei dem Bilde des Makron Aphrodite und Peitho als nicht ursprünglich ausscheiden will. Die Gründe, welche mich bestimmen, sind in den vorstehenden Erörterungen bereits angegeben. Indess wird es zweckmässig sein, einige weitere Bemerkungen hinzuzufügen.

Robert glaubt das Vorbild der drei Figuren, welche, nach seiner Annahme, als ursprünglich allein übrig bleiben, also Alexandros, Aeneas, Helena, in einem bestimmten Typus der schwarzfigurigen Vasenmalerei nachweisen zu können, welcher gewöhnlich, und auch von mir[9]) auf die Wegführung der Helena durch Menelaos bei der Eroberung Troias bezogen worden ist.

Für die Begegnung des Menelaos mit Helena verfügt die alterthümliche Kunst bekanntlich über einen Typus, der keinem Zweifel unterworfen ist: Helena steht Menelaos gegenüber, der sie bedroht. Der Typus ist besonders deutlich und ausdrucksvoll erhalten auf dem Vasenbild bei Gerhard Etrusk. u. campan. Vasenb. Taf. 21, welches ich oben, des Priamos wegen, angeführt habe: Menelaos hat daselbst das Schwert erhoben. Andre Male ist die Bewegung weniger sprechend, aber die Gleichartigkeit der Scene lässt keinen Zweifel aufkommen; und oft ist hinter Helena ein zweiter Krieger hinzugefügt, dessen Vorhandensein oder Nichtvorhandensein lediglich von formalen Gründen abhängt. Unverkennbar eng verwandt ist ein anderer Typus, welcher jedoch die Frau nicht dem einen Krieger gegenüberstehend, sondern von ihm fortgeführt zeigt. In diesem Typus glaubt Robert Alexandros, Helena und Aeneas zu erkennen, wie bereits W. Klein[10]) Einwendungen gegen die Deutung auf Helenas Wegführung durch Menelaos erhoben und den vielen von ihm selbst aufgezählten früheren Vermuthungen eine neue hinzugefügt hat — Polyxena durch Neoptolemos zum Opfertod geführt. Klein's Einwendungen laufen darauf hinaus, es sei nicht wahrscheinlich, dass die archaische Kunst zweierlei Schemata zum Ausdruck desselben mythischen Ereignisses verwendet habe. Warum nicht? Warum soll nicht neben dem einen Schema eine aus ihm abgeleitete Variante existiren können? Der bestrittene Typus drückt die Thatsache der Wiedergewinnung der Helena durch ihren zornigen Gatten aus, die Variante die Versöhnung desselben durch die Schönheit der Helena, und sie bezeichnet insofern einen Fortschritt, eine Aenderung des Interesses, welches die Darstellung beherrscht. Ich gestehe nicht einzusehen, worin hier eine Schwierigkeit liegen soll, wenn nicht etwa in den einige Male rein äusserlich zugefügten Füllfiguren, auf welche mit Recht weder Robert noch Klein irgend welches Gewicht legen. Dagegen halte ich es für undenkbar, dass dieser Typus, ausser in gelegentlicher Uebertragung, als Polyxena und Neoptolemos verstanden worden wäre, und es gelingt mir nicht ein Kennzeichen ausfindig zu machen, welches Roberts Vermuthung rechtfertigte. Der Typus sieht in den mir aus Abbildung bekannten Beispielen nicht mehr eben frisch, sondern bereits etwas verbraucht aus. Aber der Augenschein lehrt, dass Klein Recht hat, wenn er behauptet, dass es sich nicht nur um eine Fortführung, sondern auch um eine Bedrohung der Frau handele. Wenigstens einige Male ist dies deutlich: Gerhard Auserlesene Vasenbilder I, 82 u. III, 171. Auf diesem letzten Vasenbild ist ausserdem der zweite Krieger nicht hinter der Frau hergehend dargestellt, sondern er geht, sich nach ihr umschauend, nach der andern Seite ab; nach der andern Seite gerichtet ist er auch *Vasi del Conte di Siracusa* Taf. 10 = *Bullett. Napolet. N. S.* V 10, 14. Robert bemerkt sehr richtig, dass die typische Gruppe eines vor einer Frau hergehenden Kriegers ein uralter Besitz der griechischen Kunst sei[11]) und er vergleicht mit Recht die entsprechende Gruppe auf der Buccherovase bei Micali *Monumenti per servire alla storia degli antichi popoli Italiani* Taf. 22, wo das Schema zu einer Darstellung des Perseus verwendet ist, der, während er die Augen von der Gorgo abwendet, von einer Frau, also seiner Schutzgöttin, am Arm gefasst wird, offenbar also hier in dem Sinne der Hülfe und Leitung, da er selbst seine Gegnerin nicht sieht. Indess sehe ich nicht ein, was daraus folgen soll. Auch der einer Frau gegenüberstehende Krieger und überhaupt Männer und Frauen einander zugekehrt oder abgekehrt, gehend und stehend, mit so oder so gewandtem Kopf, gehören zu dem uralten Typenbesitz, der bald bedeutsam bald unbedeutsam und wieder in der Bedeutsamkeit selbst wechselnd verwendet wird. Man kann sie mythisch benennen

[9]) *Annali* 1866 S. 392.

[10]) *Annali* 1877 S. 262.

[11]) Vergl. auch Klein a. a. O. „*Non è verisimile che una spiegazione basti per tutte le scene di donne portate via; mi sembra che possano spiegarsi quelle soltanto, le quali han comune il tratto molto caratteristico che il guerriero minacci colla spada la prigioniera da lui trasportata*“.

nur dann, wenn sie durch die Umgebung oder durch die Hinzufügung individueller Züge bestimmt werden. Wo sich der Krieger zornig — wie Amphiaraos bei der Abfahrt — gegen die Frau umwendet, die er fortführt, und sie mit dem Schwerte bedroht, scheint es mir angezeigt, Menelaos und Helena zu erkennen[12]) und man kann weiter — worauf ich indessen keinen Werth lege — unterscheiden eine einfache Fortführung, eine Fortführung mit Bedrohung und endlich eine Fortführung mit Bedrohung von Seiten des Menelaos und mit bittender Geberde von Seiten der Helena. Wie die archaische Kunst einen Frauenraub darstellte, zeigt Gerhard Auserl. Vasenb. III, 167 und, dass es sich dabei um einen festen Typus handelt, die rothfigurige Umbildung auf der folgenden Tafel ebenda.

Robert geht so weit, in den Innenbildern der beiden Schalen *Mon. dell' Inst.* XI, 20 und Conze Vorlegeblätter Serie VI, 2 Paris und Helena zu erkennen. Es ist beide Male ein bärtiger Mann hingezeichnet, der eine Frau mit sich führt; beide Male hat er freilich eine Lanze, das eine Mal einen Hut, und gerade da sieht er nicht eben aus als ob er ins Epos gehöre. Allerdings kommt Paris auf der Schale des Duris, Fröhner *Vases du prince Napoléon* Taf. 2—4 = Conze Vorlegeblätter Ser. VI, 7, als bärtiger Mann vor: er ist hier als kämpfender Held in einem Schema der Zweikämpfe gedacht. Wie der wirkliche Paris, der Richter der Göttinnen, der Entführer der Helena, der Phantasie des Hieron und seiner Genossen vorschwebte, als Jüngling, unbärtig oder mit dem ersten Flaum an den Wangen, steht doch durch zahlreiche Beispiele zur Genüge fest. Bei dem Innenbild der Schale *Mon. dell' Inst.* XI, 20 liegt die Erklärung auf Menelaos und Helena nahe genug. Ich habe *Annali* 1880 S. 156 angedeutet, warum ich meinte, dieser Vermuthung dennoch nicht nachgeben zu sollen: die Kraft des mythologischen Gedankens hält selten für alle drei Bilder einer Schale gleichmässig aus, und die Wiederkehr der Gruppe in Scenen wie Stackelberg Gräber der Hellenen Taf. 32, Inghirami *Vasi fittili* IV, 314 — die übrigens beide zufällig auch für die Bewegung der Aphrodite auf dem Bilde des Makron verglichen werden können — muss gegen allzusehr ins Einzelne gehende Deutungen, wo nicht ein bestimmterer Anhalt gegeben ist, vorsichtig machen. Dass aber dieses Schema eines eine Frau fortführenden Mannes in der rothfigurigen Vasenmalerei in der That als Menelaos und Helena verstanden werden konnte, lehrt unwiderleglich das bekannte schon von O. Jahn in seiner Besprechung der Hieronschale angeführte Vasenbild bei Millingen *Anc. uned. mon.* I Taf. 32, wo dem mit Helm und Lanze versehenen, flaumbärtigen Jüngling, der eine Frau mit sich führt, der Name *ΜΕΝΕΛΕΟΣ* beigeschrieben ist.

[12]) Vgl. Luckenbach a. a. O. S. 634.

Die Abfolge der in Betracht kommenden Typen denke ich mir, soweit sich nach dem bisher vorliegenden Material urtheilen lässt und soweit ich dasselbe für gesichert und benutzbar halte, etwa folgendermaassen: die alterthümliche Kunst hat die Wiedergewinnung der Helena in zweierlei Weise dargestellt, durch die Fortführung und durch diejenige Art der Bedrohung, bei der Menelaos und Helena sich gegenüberstehen. In der rothfigurigen Vasenmalerei ist von der Fortführung noch eine schwache Spur erhalten. An Stelle der Bedrohung, bei der sich die beiden Gatten gegenüberstehen, ist die Flucht und Rettung der Helena getreten und dabei ist zum Theil der Einfluss der grossen Kunst nachweisbar. Wenn Aphrodite und Peitho durch ihre sichtbare Gegenwart die Rettung vollziehen, so ist diese ihre Gegenwart zugleich der bildlich sprechende Ausdruck für die Schönheit und den Liebreiz, der über Helena ausgegossen das Herz des erzürnten Menelaos rührt und entzündet. Aber die Vasenmaler haben sich mit diesem Ausdruck nicht begnügt. Die volksthümlich derbe Ausdeutung, die in den viel angeführten Versen des Euripides und Aristophanes vorliegt, hat auf eine rohe Weise Makron befolgt, indem er den Körper der Helena unter dem Gewand möglichst genau sichtbar macht.

Die Entführung der Helena durch Alexandros ist eine neue selbständige Composition der rothfigurigen Vasenmalerei, eine Composition, für welche — was hier nicht zur Frage steht — möglicherweise eine Anregung in der gleichzeitigen grossen Kunst vorhanden war, für welche dagegen ein ganzes oder theilweises Vorbild aus der schwarzfigurigen Vasenmalerei nicht nachgewiesen ist und schwerlich nachgewiesen werden kann. Die Gestalten der Aphrodite und Peitho haften auch noch in der späteren Kunst so fest an den Scenen, welche Paris und Helena angehen, dass sich die Vorstellung aufdrängt, in der maassgebenden epischen Schilderung der Kyprien seien die beiden Göttinnen bei der Entführung ähnlich thätig gewesen, wie in der Kunst. In der Ilias ruft Aphrodite, nachdem sie Paris aus dem Kampfe mit Mene-

laos entrückt hat, in der von Lachmann einem Nachdichter zugeschriebenen Stelle, ihm Helena herbei und stellt den Stuhl zurecht

τῇ δ᾽ ἄρα δίφρον ἑλοῦσα φιλομμειδὴς Ἀφροδίτη
ἀντί᾽ Ἀλεξάνδροιο θεὰ κατέθηκε φέρουσα·
ἔνθα καθῖζ᾽ Ἑλένη κούρη Διὸς αἰγιόχοιο,
ὄσσε πάλιν κλίνασα, πόσιν δ᾽ ἠνίπαπε μύθῳ.

Vermuthlich ist die Nachdichtung von den Kyprien abhängig, in deren Zusammenhang allein die Schilderung des Beilagers erträglich ist. In dem Auszug des Proklos steht *καὶ ἡ Ἀφροδίτη Αἰνείαν συμπλεῖν αὐτῷ κελεύει*, dann *ἐν τούτῳ δὲ Ἀφροδίτη συνάγει τὴν Ἑλένην τῷ Ἀλεξάνδρῳ· καὶ μετὰ τὴν μῖξιν τὰ πλεῖστα κτήματα ἐνθέμενοι νυκτὸς ἀποπλέουσι.* In der attischen Vasenmalerei wird bei der den bildlichen Erzählungsmitteln gemässen Ausgestaltung des Kernes der Sage von der Entführung der Helena vermuthlich die Gewohnheit, die beiden Göttinnen bei der Rettung der Helena thätig zu sehen, einen bestimmenden Einfluss ausgeübt haben.

Bonn. REINHARD KEKULÉ.

UEBER DIE ZWEIKAMPFDARSTELLUNGEN DER DURISSCHALE.

Die schöne, von Fröhner publicirte Durisschale mit Zweikampfdarstellungen [1]) ist in der letzten Zeit mehrfach zur Besprechung gekommen. Besondere Beachtung beansprucht die mit den Principien der früheren Methode brechende Interpretation, welche Brunn (Troische Misc. III in den Ber. d. Münch. Akad. 1880 I. S. 201 ff.) gegeben hat. Im Gegensatz zu ihm glaubte Robert (Bild und Lied in den Greifsw. philol. Unters. V S. 98 ff.) in den Darstellungen keine grösseren Schwierigkeiten zu sehen und begnügte sich damit, auf die Erklärung von H. Luckenbach (Fleckeisens Jahrbb. Suppl. XI S. 517) zu verweisen. Mir scheinen die beiden Aussenbilder der Schale eine erneute Behandlung zu fordern, welche auf Brunns Erörterung näher eingeht.

Auf dem einen dringt von links her ein voll gerüsteter Krieger mit gezückter Lanze gegen seinen bereits zusammenbrechenden, nur mit Helm, Schild und Schwert [2]) versehenen Gegner vor. Von beiden Seiten eilt eine Gottheit herbei, links Athena, rechts Apollon, je einen Arm in lebhafter Erregung vorgestreckt [3]). Wenn wir die Situation, ohne die beigeschriebenen Namen zu berücksichtigen, aus sich heraus deuten wollen, so müssen wir Brunn zugestehen, dass die völlig gleiche Bewegung der Götter den Ausgang des Kampfes unentschieden lässt und dieser vielmehr einzig in der Haltung der Krieger angedeutet ist [4]). Robert freilich meint (S. 100), „dass die Gegenwart des Gottes auf Seiten des Fallenden jedem Beschauer die Garantie für die Rettung giebt.“ Aber auch die herbeieilende Eos auf den Vasenbildern mit dem Zweikampf Achilleus-Memnon kann ihren Sohn nicht vor Achilleus retten. So wird man scheinbar darauf hingedrängt, das Bild der Durisschale mit Brunn auf den Zweikampf Achilleus-Hektor zu beziehen, dem auch bei Homer Athena und Apollon beiwohnen. Dieser Auffassung widerspricht jedoch der dem Sieger beigeschriebene Name ΑΙΑΙ d. h. Aias. Unmöglich ist hier die Annahme, dass dem Maler eine uns unbekannte Sagenversion vorschwebte, der zufolge Hektor nicht von Achilleus, sondern von Aias getödtet wird; unmöglich scheint aber auf den ersten Blick auch die Annahme, dass unser Bild mit der homerischen Darstellung des Zweikampfes Hektor-Aias (*H* 54 ff.) zu vereinigen sei. Denn abgesehen von Kleinigkeiten, um die wir uns nicht zu kümmern haben, besteht der bedeutende Unterschied, dass bei Homer Hektor von Apollon gerettet wird [5]).

Ehe wir uns endgültig entscheiden, ist auch das Gegenbild einer eingehenden Betrachtung zu unter-

[1]) *Choix de vases grecs* pl. III IV und *les Musées de France* pl. XI. XII. Danach bei Conze Vorlegebl. VI 7. Das Innenbild zeigt Memnons Leiche von Eos gehalten.

[2]) Die Grösse des Schwertes erklärt sich lediglich durch die grösseren Proportionen der ganzen Figur. Anders urtheilt darüber Robert S. 100.

[3]) Dass Athena dem Aias Einhalt gebietet, wie Luckenbach S. 518 glaubt, ist durch nichts angedeutet.

[4]) Die Nacktheit des unterliegenden Kriegers soll nicht andeuten, dass derselbe der Lanze des Gegners verfallen ist. Auch auf den Darstellungen des Zweikampfes Achilleus-Hektor (Gerhard A. V. III 202) wird mit der Bewaffnung willkürlich verfahren.

[5]) Uebrigens irrt Luckenbach, wenn er meint, Athena würde bei Homer nicht erwähnt. Apollon und Athena sitzen als Geier auf der *φηγός* und schauen dem Kampfe zu (*H* 58 ff.), den sie selbst veranlasst haben (*H* 17 ff.).

werfen. — Im Profil nach rechts eilt ein Krieger mit vorgestrecktem Schild und gezücktem Schwerte gewaltigen Schrittes hinter seinem Gegner her, welcher seine Lanze ruhig in der Rechten hält und, indem er auch mit dem Schild sich nicht vertheidigt, sondern nur das Gesicht dem Verfolger zuwendet, in der Schnelligkeit seiner Füsse genügende Sicherheit zu besitzen scheint. Dass seine Flucht einen guten Ausgang nimmt, ist aber auch durch die verhältnissmässig ruhige Haltung der beistehenden Göttinnen angedeutet.

Die Figur links schreitet gelassen dem Verfolger nach und hält mit der linken Hand eine Blume, während sie den rechten Unterarm vorstreckt. Die Göttin der andern Seite, durch Köcher und Bogen als Artemis gekennzeichnet, sieht ihrem Bruder auf dem Gegenbilde in allem Wesentlichen ähnlich. Die Bekleidung und Bewaffnung ist, abgesehen von der Haube der Artemis und dem Lorbeerkranz des Apollon, identisch; nur im Temperament der Bewegung ist ein erheblicher Unterschied erkennbar. Während Apollon in schnellem Schritt auf die Scene zueilt, steht seine Schwester ruhig da und bekundet ihren Antheil an der Handlung nur dadurch, dass sie durch die Erhebung des rechten Armes den Krieger von der Verfolgung abmahnt. Niemand wird glauben, dass diese Differenzen in der Haltung der beiden Götterpaare zufällig seien. Vielmehr hat Duris auf dem einen Bilde einen höchst gefährlichen Moment, auf dem andern eine Scene von unbedenklichem, mehr heiterem Ausgange dargestellt.

Dem zweiten Bilde sind nur drei Namen beigeschrieben, Menelaos, Alexandros und Artemis; die Frau links ist ohne Bezeichnung. Sind die beiden Krieger richtig benannt, so kann nur die ergötzliche Scene *Γ* 15 ff. gemeint sein[6]). Achäer und Troer rücken zur Schlacht vor. Da stellt sich Paris, mit Pantherfell schön geschmückt, in die Reihen der Vorkämpfer und fordert in stolzer Selbstüberhebung die Besten der Griechen zum Zweikampf auf. Unglücklicher Weise aber stellt sich ihm sein erbittertster Gegner Menelaos und sofort ist es mit seinem Heldenmuth vorbei: er giebt Fersengeld und verkriecht sich unter die Troer. Zu diesem ungefährlichen Ausgang würde die oben beschriebene Haltung der beistehenden Frauen vortrefflich passen; nur die letzteren selbst scheinen sich nicht zu fügen. Von Artemis hören wir nichts bei Homer, und gesetzt, dass Aphrodite, welche wohl in der Göttin links zu erkennen ist, dort erwähnt wäre, so würde man sie doch auf Seiten des Troers erwarten.

Diese Schwierigkeiten haben Brunn wiederum bewogen, von den Inschriften abzusehen, und zwar ergiebt sich ihm die Interpretation, indem er zwischen dem Innenbilde und dem von ihm vorausgesetzten Zweikampf Achilleus-Hektor einen bestimmten Zusammenhang aufsucht. „Wenn in dem ersten (Aussenbilde) — sagt er S. 204 — Hektors Besiegung durch Achill, in dem Innenbilde der von Achill getödtete Memnon dargestellt ist, so liegt gewiss der Gedanke nahe, dass es sich auch bei dem noch übrigen dritten Bilde um einen von Achill besiegten Gegner handle. Neben einem Achill findet sofort die ihn begleitende weibliche Gestalt als Thetis eine ungesuchte Erklärung.“ Er nennt daher den Gegner Kyknos und glaubt auf diesen mit um so grösserem Recht deuten zu können, als ihm auch in der ovidischen Erzählung des Kampfes Achilleus-Kyknos (Metam. XII 76 ff.) der Schwerpunkt in der Flucht des Kyknos zu liegen scheint. Doch ist bei Ovid nicht von Flucht die Rede, sondern von langsamem Zurückweichen, bei dem das Gesicht dem Feinde zugewendet bleibt; Ovid sagt V 136 f.: *retroque ferenti aversos* (dem Stein gegenüber) *passus medio lapis obstitit arvo.* Auch ist nicht das Zurücktreiben, sondern das Erdrosseln des Unverwundbaren das Charakteristische bei diesem Kampfe, und wenn wir auch davon absehen wollten, dass Kyknos, der Gegner Achills, kein Vasenheld ist, so würden wir doch gewiss nicht Artemis, sondern Kyknos' Vater Poseidon beim Kampfe erwarten. Bedenken wir schliesslich, dass die Verwerfung der Inschriften immerhin ein sehr kühnes Mittel ist, so sind wir auf den nochmaligen Versuch angewiesen, ob wir nicht trotz der vorliegenden Schwierigkeiten die Inschriften mit dem Bilde und beides mit Homer in Einklang bringen können.

Ich gab bereits zu, dass wenn wir den Zweikampf Aias-Hektor nur aus sich heraus deuten wollen, in der Haltung des Apollon eine Rettung Hektors nicht angezeigt ist. Aber Brunn selbst hat schon zur Vergleichung die vier typischen Vasenbilder mit dem Zweikampf Achilleus - Hektor (Gerhard

[6]) Luckenbach und Robert denken an den wirklichen Zweikampf der Helden, bei dem Paris durch Aphrodite gerettet wird, *Γ* 340 ff. Aber zu dieser weit gefährlicheren Scene passt der Charakter des Vasenbildes nicht; dieselbe würde vielmehr ähnlich dargestellt sein, wie die Rettung des von Diomedes bedrohten Aineias durch dieselbe Göttin, welche auf einer gleichfalls strengrfg. Schale *Journal of philol.* 1877 Taf. B sich findet.

A. V. III 202. 204) herangezogen und auf die Uebereinstimmung beider Darstellungen hingewiesen. Von links dringt Achilleus, durch Athena beschützt, gegen Hektor vor, der in derselben Weise wie auf der Durisschale zusammenbricht. Verschieden ist nur Apollon dargestellt. Während er dort gleich der Athena hülfreich herbeieilt, verlässt er hier, an der Rettung Hektors verzweifelnd, mit zurückgewendetem Kopf die Scene. Seine Linke hält den Bogen, an der Hand des ausgestreckten anderen Armes ist ein Pfeil bemerkbar. Auf eine Aeusserung Brauns zurückgreifend meint Brunn, dass Apollon mit dem Pfeil auf den bevorstehenden Tod des Siegers hinweise, und führt die gewiss nicht zufällige Aenderung des Duris darauf zurück, dass dieser den vollen Ruhm seines Helden Achilleus bildlich darstellen und aus diesem Grunde jeden Hinweis auf dessen Untergang vermeiden wollte. Doch ist auf allen vier Darstellungen die Hand des Gottes geöffnet, die Finger sind ausgestreckt, und es ist klar, dass er die Waffe entgleiten lässt, weil er die Fruchtlosigkeit seines Eingreifens erkannt hat. Hiermit fällt aber der von Brunn postulirte Grund für die Abweichung des Duris fort und es bleibt nur folgende Möglichkeit übrig, die zugleich jede Schwierigkeit der Interpretation beseitigt. Duris wollte den von Homer beschriebenen Zweikampf Aias-Hektor darstellen, und da er hierfür keinen alten Typus vorfand, so benutzte er den bekannten Typus für den Zweikampf Achilleus-Hektor und gab demselben dadurch neuen Inhalt, dass er die Figur Apollons veränderte. Gerade darin, dass er nur diese modificirte, liegt das Anzeichen dafür, dass er ihr eine andere Function geben wollte, und wenn die Gewähr für die erfolgreiche Hülfe des Gottes nicht in dem Gegensatz zur Bewegung der Athena gegeben war, so wurde sie durch den Gegensatz zu der Darstellung des verwandten Typus angedeutet.

Wir sahen schon, dass die Anwesenheit der Götter mit Homer stimmt. Vielleicht vermisst man jedoch auf dem Bilde die beiden Herolde Talthybios und Idaios, welche beim Dichter dem Zweikampfe als Ordner beiwohnen. Aber der Schalenmaler, welcher an das übliche Schema des Zweikampfes mit zwei helfenden oder zuschauenden Gottheiten gebunden war, hat auch ohnedies die Situation kenntlich gemacht, und schliesslich beweist auch die rfg. Vase, welche einen späteren Moment des Kampfes, die Trennung der Heldən durch die Herolde (vgl. Luckenbach S. 519), darstellt, aber an Stelle des Talthybios den alten Phoinix treten lässt, dass die beiden Herolde nicht als wesentliche Personen der homerischen Scene empfunden wurden.

In ähnlicher Weise lassen sich die Schwierigkeiten des Gegenbildes lösen. Zunächst steht nicht allein durch die Inschriften, sondern auch durch die Haltung sämmtlicher Figuren fest, dass die Helden einzig und allein Menelaos und Alexandros sein können. Die Gegenwart der Artemis aber, welche in den troischen Sagen durchaus zurücktritt und bei keinem Zweikampf erwähnt wird, erklärt sich aus formalen Gründen: sie soll das Pendant zum Apollon des anderen Bildes sein. Neben Menelaos hätte Duris gewiss sehr passend Athena stellen können; er wählte aber Aphrodite, welche trotz Homers Schweigen vortrefflich zur Scene passt, freilich nicht als Beschützerin des Menelaos. Denn obgleich die Bewegung ihrer rechten Hand nicht so deutlich ist als man wünschen könnte, scheint sie doch dem Menelaos ins Schwert fallen zu wollen, wie Luckenbach vermuthete.

Also auch hier ist das Wesentliche der homerischen Erzählung in prägnanter Weise wiedergegeben. Nur ist das Grundmotiv vom Maler selbständig weitergebildet; bei Homer rettet sich Paris allein durch die Flucht, hier erhöht der Antheil, den die beiden Göttinnen nehmen, die Gewissheit seiner Rettung. Und wenn der Maler schon an und für sich diese Aenderung vornehmen konnte, so wurde dieselbe in unserem Falle durch die gebotene Symmetrie mit dem Gegenbilde und durch den gewohnten Typus eines Zweikampfes mit zwei Gottheiten zu einer nothwendigen.

Die homerische Episode, welche wir in dem Vasenbilde erkannten, gehört nicht zu den Hauptereignissen des Epos. Aber ein Maler des fünften Jahrhunderts vermochte auch untergeordnete Scenen zur Darstellung zu bringen, und vollends diese, welche durch den lächerlichen Contrast von Paris' renommirendem Auftreten und seiner plötzlichen Flucht auf Hörer und Leser Eindruck machen muss.

Bonn. PAUL JONAS MEIER.

KRIEGER AUS DODONA

BRONZESTATUETTE DES BERLINER MUSEUMS.

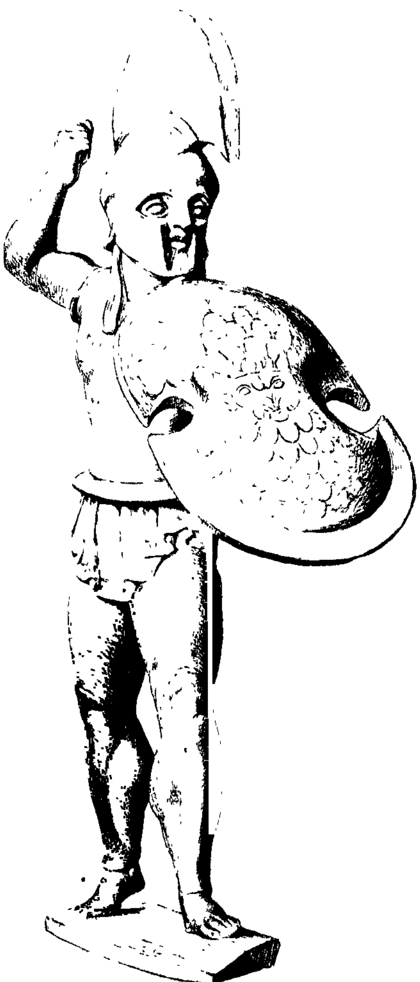
(Tafel 1.)

Unter den Erwerbungen, welche das Antiquarium im Laufe des Jahres 1880 gemacht hat, nimmt die aus Dodona stammende Statuette eines Kriegers, die hier auf Taf. 1 nach einer vorzüglichen Zeichnung E. Eichlers in natürlicher Grösse veröffentlicht wird, einen hervorragenden Platz ein. Auf einer schmalen, langgestreckten Basis, deren durch die Krümmung merkwürdige Form links abgebildet ist, steht ein den linken Fuss weit vorsetzender (*εὖ διαβάς* bei Homer), mit Helm, Panzer und Beinschienen bewaffneter Mann, welcher den linken mit dem sog. böotischen Schild bewehrten Arm weit vorstreckt, um sich gegen den feindlichen Angriff zu sichern, während er mit der zur Höhe des Kopfes erhobenen rechten Hand die Lanze zum Stoss auf seinen Gegner zückt. Die Lanze selbst ist nicht erhalten, doch zeigt die Höhlung in der rechten Hand, dass sie einst angefügt war. Die ganze Gestalt ist voller Leben und Bewegung; der Blick des Kriegers ist über den Schild hinweg scharf auf die Augen des vorausgesetzten Gegners gerichtet, um jede seiner Handlungen zu beobachten und die für den Stoss vortheilhafteste Stelle zu erspähen. Die mächtig hervorquellenden Muskeln des linken Schenkels, auf dem die Hauptlast des Körpers ruht, sowie der fest dem Boden sich anheftende Fuss verrathen einen sicheren, so leicht nicht zu erschütternden Stand, während der halb erhobene rechte Fuss erkennen lässt, dass der Krieger gedenkt durch Vorschieben seines Gewichtes nach vorn dem beabsichtigten Stoss den rechten Nachdruck zu verleihen (Hom. *Λ* 235 *νύξ᾽, ἐπὶ δ᾽ αὐτὸς ἔρεισε, βαρείῃ χειρὶ πιθήσας*); dass der Stoss mit der zur Durchbrechung der feindlichen Rüstung nöthigen Kraft geführt werden wird, das lässt der kraftvoll gebildete stark gewölbte rechte Oberarm unschwer voraussetzen.

Dass es sich um einen Kampf in der Nähe, um ein Stossen mit dem Speere (*νύσσειν, οὐτάζειν*), nicht um einen Fernkampf, ein Werfen der Lanze (*βάλλειν*) handelt, das geht ohne Frage aus der Haltung des Schildes, die auf Abwehr deutet, sowie aus der Stellung der Füsse und der rechten Hand hervor; bei einem Wurfe in die Ferne müsste auch das Gewicht des Körpers mehr auf dem rechten Fusse lasten, und die jetzt der Richtung des Speeres parallel nach unten gehende Hand hätte mehr nach oben gewendet sein müssen. Wie gewöhnlich, trägt der Krieger unter dem Panzer einen Chiton, der hinten glatt anliegt, vorn dagegen sorgsam in Falten gelegt ist; sein Saum ist durch ein einfaches Strichornament in Dreiecke zerlegt; sonstige Bekleidung fehlt, auch die Füsse entbehren der Sandalen. Er ist bärtig; an der rechten Seite kommt eine starke Haarlocke aus dem Helm heraus, die sich in Folge der seitlichen Drehung des Kopfes über die Brust gelegt hat; auf dem Rücken ist das Haar rund begrenzt, wahrscheinlich weil es zu einer Art Krobylos wieder auf die Höhe des Kopfes hinaufgezogen ist; eine linke Seitenlocke fehlt, wohl aus keinem anderen Grunde, als weil man darauf rechnete, dass die eine Seite der Figur dem Anblick minder ausgesetzt sein werde als die andre.

Die Bewaffnung ist im Ganzen nicht ungewöhnlich. Der Helm, im oberen Theile stark ausgewölbt, steht zwischen der Helmkappe und dem ganz geschlossenen Visirhelm in der Mitte. Es fehlt nicht an einem *φάλος* für den Rücken, die Nase und die Backen, aber die Backenklappen sind weder beweglich, wie z. B. bei der grösseren Zahl der Aegineten, noch ganz geschlossen und zu einem Stück zusammengearbeitet, wie beim Visirhelm, dem sogenannten korinthischen Helm. Die vorderen Theile sind an den Rändern mit eng aneinandergereihten Punkten bedeckt, zum Beweise dass wir uns den Helm gepolstert vorstellen müssen; eine





KRIEGER AUS DODONA
BRONZE DES BERLINER MUSEUMS

solche Polsterung war natürlich vor Allem bei den das Gesicht bedeckenden Schirmen nothwendig, während sie bei dem auf den Haaren aufruhenden Hintertheile als überflüssig wegbleiben konnte. — Bei zwei antiken, dem hier dargestellten sehr ähnlichen Helmen des Berliner Museums sind sogar noch die Stifte, die zur Befestigung des Futters dienten, erhalten: bei No. 1016 stehen sie, verhältnissmässig dick gebildet, nach aussen vor, so dass man annehmen muss, dass das Leder (dies diente ja ohne Zweifel zum Futter) über die Aussenseite herübergeführt und dort befestigt war; bei dem zweiten, No. 6384, ragen die feinen Stifte an beiden Seiten hervor; jedenfalls waren auch hier die scharfen Kanten des Helms durch Leder eingefasst, welches durch die ganz durchgeschlagenen Nägel festgehalten wurde. Der Nutzen einer solchen Verhüllung der scharfen vor dem Gesicht liegenden Ränder liegt auf der Hand. — Ueber den Helm zieht sich ein doppelter, mit denselben Zackenlinien wie der Saum des Chiton verzierter Bügel mit hoch emporstehendem, nach vorn und hinten gerichteten dichten Haarbusch, dessen äusserste Spitze weit in den Nacken hinabhängt.

Der Panzer ist der gewöhnliche, der älteren Zeit eigenthümliche Metallpanzer (die Zusammensetzung aus einer vorderen und hinteren Hälfte ist nicht zum Ausdruck gebracht), ebensoweit entfernt von den schwerfälligen Rüstungen, die Helbig mit Recht für die homerische Zeit annimmt, wie von den allen Körperformen sich genau anschmiegenden Panzern einer späteren Zeit. Er bedeckt nur die Brust und den Leib bis ungefähr zum Nabel; an seinem unteren Ende ist er mit einem emporstehenden Rand versehen, der nach unten hin jedenfalls umgelegt ist, um den scharfen Abschluss zu vermeiden. Eine Binde (*ζωστήρ*), die bei Homer erwähnt wird, ist nicht vorhanden. Die Brust ist durch zwei, wie es scheint besonders aufgesetzte, Spiralen bezeichnet; auch sind die Weichtheile des Bauches, im Gegensatz zu den Rippen einigermaassen hervorgehoben, ohne dass doch die Formen des Körpers in so eingehender Weise nachgebildet wären, wie es bei den späteren Panzern üblich wurde. Die Beinschienen, gleichfalls gefüttert, wie die Randlöcher erkennen lassen, sind genau nach der Form des Körpers gearbeitet und ragen etwas über das Knie empor; die Trennungslinie hinten ist angegeben. Um sie anzulegen, musste man sie offenbar etwas auseinander ziehen, vermöge der sich eng dem Bein anschliessenden Form hielten sie sich dann in derselben Lage, ohne dass es, wie bei Homer, noch besonderer Bänder zum Festhalten (*ἐπισφύριον*) bedurft hätte. — Der ovale mit runden Ausschnitten zu beiden Seiten der Mitte versehene Schild ist mit einem streng stilisirten Löwenkopf geschmückt, die gewölbte Fläche ausserdem mit Schuppen bedeckt.

Die Statuette ist nicht bloss durch die lebensfrische Darstellung, sondern auch kunsthistorisch im höchsten Maasse interessant, insoweit bei so kleinen Denkmälern von stilistischen Eigenthümlichkeiten gesprochen werden kann. Die im Vergleich zu den Schultern etwas schmalen Hüften, der verhältnissmässig kurze Oberkörper, die besonders hervorgehobenen und energisch durchgeführten Muskelpartien erinnern zumeist an die Aegineten; aus der sich hiermit ergebenden Zeitbestimmung kann aus dem Gesicht, soweit es durch die Lücken des Helms zum Vorschein kommt, wenigstens kein Widerspruch hergeleitet werden. Vielleicht ist es nicht Zufall, dass die eine Figur des westlichen Giebelfeldes, nämlich der Vorkämpfer der linken Seite, in der Gesammthaltung des Körpers, der Füsse und der rechten Hand ziemlich genau mit unserm Figürchen übereinstimmt; abweichend ist besonders die Schildhaltung, die deutlich erkennen lässt, dass unserm Krieger ein zweiter Kämpfer gegenüber zu denken ist, während in der Aeginetengruppe der Krieger links doch wohl zunächst den nach dem Leichnam fassenden Mann mit dem Speere bedroht. — An die Aegineten erinnert übrigens an der Bronzestatuette auch die hinter dem Uebrigen etwas zurückstehende Bildung der Fusszehen. Ich trage deshalb kein Bedenken anzunehmen, dass die Figur zu Anfang des fünften Jahrhunderts entstanden ist.

Ob der Krieger als Einzelfigur gebildet war, oder nur einen Theil einer grösseren Gruppe aus-

machte, lässt sich mit den uns zu Gebote stehenden Mitteln nicht mehr bestimmt entscheiden. Wahrscheinlicher jedoch ist wohl das Letztere, nicht nur wegen der Haltung der Figur, die unter allen Umständen zwingt einen Gegner vorauszusetzen, sondern auch wegen der eigenthümlich gebogenen Form der Basis, die eigentlich nur durch äussere Gründe, die für die Aufstellung maassgebend waren, ihre Erklärung findet.

R. Engelmann.

ATHENASTATUETTE AUS PORTICI.

(Tafel 2.)

Die kleine Bronze, die wir auf Taf. 2 publiciren, gehört zu den ersten Funden, die bei den Ausgrabungen in Portici gemacht wurden, und befindet sich jetzt im Museo Nazionale von Neapel[1]). Sie misst, wenn man die nahezu 5 Cm. hohe Basis mitrechnet, 25 Cm. in der Höhe. Die Basis hat kreisrunde Form und besteht in echt bronzemässiger Weise aus zwei nach der Mitte zu eingezogenen geschwungenen Gliedern, die mit Blattschemen verziert sind und deren unteres grösseres von einem Torus, das obere kleinere von einem hohlkehlenartigen Gliede abgeschlossen wird.

Athena ist in der jungfräulichen Tracht des an der rechten Seite offenen Chiton mit ungegürteter Diplois dargestellt, der als Bausch etwas über den Gürtel gezogen ist und dessen Rand in strengen Zickzackfalten niederfällt. Da auch die Diplois sich seitlich in steile Zickzackfalten legt, so wird der Bausch nur ein kleines Stück in der Mitte sichtbar. Bei den viermal geknöpften Halbärmeln ist der Stoff durch leise Streifung als feiner Wollstoff charakterisirt, und da dies bei dem Chiton sonst nicht der Fall ist, so muss man die Aermel zu einem besonderen Untergewande rechnen, das hier einmal ausnahmsweise über den Füssen nicht sichtbar wird. Auf dem Haupte trägt Athena den attischen Helm mit einfachem hohem Busch und Rankenverzierungen auf der Oberfläche, ihre Brust bedeckt die zweitheilige geschuppte Aegis, die Füsse sind mit hohen doppelten Sandalen bekleidet.

Die Göttin steht auf dem rechten Bein und setzt das linke in geringer Entfernung daneben. In der schräg gesenkten Rechten hält sie vorgestreckt die Schale, der entsprechend sich ihr Blick halbrechts wendet und ein wenig neigt. Die Linke hat sie etwas über Kopfhöhe zum Aufstützen der Lanze erhoben, die zwar nicht erhalten, aber durch das Loch in der Faust verbürgt ist. Denn einen andern Zweck kann das letztere, obwohl es, man weiss nicht recht wodurch, eine schiefe Lage erhalten hat, kaum gehabt haben[2]).

Die technische Ausführung ist eine für den kleinen Maassstab ungemein sorgfältige. Ein Theil der auffallender Weise nach oben gerichteten Aegisschuppen, und zwar immer eine Reihe um die andere an der Vorderseite, ferner das Rankenornament des Helms, die Aermelknöpfe, die Sandalenschnallen, ja sogar die Nägel der Hände und Füsse sind von Silber eingesetzt. Auch das Weiss der Augen besteht aus Silber; die Pupillen, die wahrscheinlich wieder aus Bronze eingefügt waren, sind jetzt herausgefallen[3]).

Wer sich der kürzlich in Athen gefundenen

[1]) Im zweiten Saal der Bronzen des Erdgeschosses, gleich links unten in dem Schrank gegenüber dem Fenster. Inventarnummer 5288. Publicirt in den *Bronzi d' Ercolano* II T. 5. Die unsrer Abbildung zu Grunde liegende photographische Aufnahme wird den freundlichen Bemühungen des Herrn de Petra verdankt.

[2]) An eine Kanne, die genau in dieser Haltung bei einem weiblichen Bronzefigürchen des *Museo dei Benedettini* zu Catania mit der Schale zusammen vorkommt, kann man bei Athena natürlich nicht denken, selbst vorausgesetzt, dass es sich um eine Athena Hygieia handelte.

[3]) Auch der silberne Ring an der linken Hand, den die Akademiker von Herculaneum a. a. O. pag. 18 erwähnen, ist wenigstens gegenwärtig nicht vorhanden.





ATHENE
BRONZE AUS PORTICI

Parthenosstatuette[1]) erinnert, dem wird die grosse Aehnlichkeit beider Figuren sofort in die Augen springen. Der ungemein hohe Helmbusch, das runde, fast plumpe Gesicht mit dem mehr mütterlichen als mädchenhaften Ausdruck, der schematische Faltenwurf an der rechten Seite, der strenge architektonische Sinn, der sich in der ganzen Haltung sowie dem senkrechten Aufeinanderstossen der den Körper umschreibenden Flächen verräth, das sind die zunächst auffallenden Kennzeichen der Verwandtschaft. Dass die Basis mit dem Original nichts zu thun hat, braucht kaum bemerkt zu werden; der Copist hat sie in geschickter Weise dem gewählten Maassstab und Material angepasst. Ins Einzelne gehend finden wir noch andere übereinstimmende Züge, die nicht auf Zufall beruhen können.

Die hohen doppelten Sandalen, die die ganze Brust symmetrisch bedeckende Aegis, die oben dreieckig ausgeschnitten ist und von deren sechs Schlangen je zwei auf den Schultern in eben derselben eigenthümlich ornamentalen Weise dem Beschauer die Köpfe entgegenstrecken, ferner die streng geometrische Form des Busches, in dessen ebenen Flächen die Haare nur durch einfache Riefelung ausgedrückt sind, die Verzierung der Helmfläche durch Ranken, die ich nach Marmorköpfen und Münzen auch bei der Parthenos vorausgesetzt habe — alles dies findet sich bei der kleinen Bronze wieder.

Am Nächsten läge es ja nun, diese Uebereinstimmung durch die Annahme zu erklären, dass der Künstler, der das Original derselben schuf, sich von dem berühmten Werke des Phidias stark habe beeinflussen lassen. Allein diese Annahme wird durch andere Ueberlegungen unmöglich gemacht, die sich an die Gewandung sowie die stilistische Erscheinung der Figur anknüpfen lassen.

Ein feineres wollenes Untergewand erhält Athena vorzugsweise in den Darstellungen der archaischen Kunst, später tritt, ihrem kriegerischen Charakter entsprechend, mehr ein Streben nach Vereinfachung der Tracht hervor. Und zwar ist es sehr bemerkenswerth, dass die kurze ungegürtete Diplois bei ihr äusserst selten vorkommt. Mir sind augenblicklich ausser den olympischen Metopen und den attischen Tempelfriesen, wo das Sitzen und die ruhige Handlung auf die Wahl der Gewandung eingewirkt haben mag, nur die beiden Statuen in der Sammlung Torlonia (Clarac 469. 889) und in Dresden (Clarac 465. 877), zwei kleine Bronzen in Neapel und die Bronze einer bewegten Promachos im Brit. Museum, die aus Grossgriechenland stammt, erinnerlich, und es ist gewiss kein Zufall, dass die statuarischen Beispiele und besonders das zuletzt genannte Werk, ihrer Erfindung nach der reif-archaischen Kunst angehören. Es scheint, dass wenigstens in der statuarischen Darstellung der späteren Zeit das Beispiel der Parthenos zu sehr überwog als dass für Athena eine andere Tracht wie die der langen gegürteten Diplois, die ganz typisch ist, hätte aufkommen können. Abgesehen von den reicheren künstlerischen Motiven, die ihnen der Gürtel bot, mochten die Nachfolger des Phidias wohl einsehen, dass diese Tracht stattlicher und würdevoller, dem Charakter der Göttin entsprechender ist als die mädchenhafte, dem gewöhnlichen Leben entnommene der kurzen Diplois.

Was die letztere betrifft, so kann man, wenn ich nicht irre, ihre wechselnde Mode an den erwähnten Figuren deutlich erkennen. Während nämlich die lange ungegürtete Diplois im sechsten und zu Anfang des fünften Jahrhunderts so sehr im Gebrauch gewesen zu sein scheint, dass man sie selbst der Göttin, deren kriegerische Thätigkeit sich wenig dazu schickte, fast durchgängig gab (ich erinnere an die älteren Vasenbilder und die Athena des äginetischen Giebels), so muss sich im Laufe des fünften Jahrhunderts der Ueberwurf allmählich verkürzt haben. Da der Chiton unten eine gegebene Länge hatte, konnte die Verkürzung nur durch Bildung eines Bausches über dem Gürtel bewirkt werden; und zwar scheint man diesen Bausch Anfangs nur als praktisches Hilfsmittel aufgefasst zu haben. Wenigstens wird er bei den älteren Figuren dieser Art unter dem Diploisrande gar nicht

[1]) Mitth. d. deutsch. arch. Inst. zu Athen 1881 Taf. I und II.

oder nur sehr wenig sichtbar und erst später tritt er als selbständiges und bedeutendes Motiv der Gewandung auf. Unsere Athena zeigt dazu einen ersten, man möchte sagen schüchternen Versuch, einen Versuch der in der statuarischen Darstellung der Göttin, wie wir sahen, keine Fortsetzung fand.

Dagegen können wir die letzte Entwickelung dieses Motivs an einer Reihe von Figuren beobachten, deren Erfindung nicht vor das Ende des fünften Jahrhunderts gesetzt werden kann, nämlich den Koren vom Erechtheion, einigen Frauengestalten am Friese des Athena-Niketempels, der Eirene des Kephisodot und einigen anderen, in Athen befindlichen Statuen. Das Zeigen des Bausches war schon bei den Jungfrauen des Parthenonfrieses entschieden zum Princip erhoben worden, jetzt wird es in vollendeter künstlerischer Weise verwerthet. Der untere Diploisrand, bei unserer Bronze noch in der Mitte horizontal, seitlich in strenge senkrechte Falten gelegt, ist bei den erwähnten Statuen vielmehr in einem eleganten Bogen gewölbt, der auf der Seite der Standhüfte höher ist als auf der anderen und den Bausch auf seiner ganzen Länge sichtbar werden lässt. Damit Hand in Hand geht eine stärkere Biegung der senkrechten Diploisfalten an der Stand- als an der Spielseite, alles Eigenschaften die diesen Figuren einen unverhältnissmässig höheren Schwung verleihen, als ihn unsere Athena hat. Man sieht, es ist das Geheimniss der Stellung, welches sie vor der letzteren voraus haben, das grosse Geheimniss, welches der griechischen Kunst erst auf dem Höhepunkt ihrer Entwickelung, wenn man so sagen darf die Zunge lösen sollte. Zwar finden wir bei der Athena schon Stand- und Spielbein deutlich unterschieden, der Spielfuss ist, wenn auch wenig, schon zur Seite und etwas auf die Spitze gestellt; aber der Meister ist sich der Consequenzen noch nicht bewusst gewesen, die diese Neuerung auf die Stellung der Hüften und im Zusammenhang damit auf die ganze Gewandbehandlung ausüben musste.

Eine noch etwas frühere Stufe der Entwickelung erkenne ich in den weiblichen Figuren der olympischen Metopen. Denn wenn auch bei ihnen das Standbein ebenfalls schon richtig betont ist, so steht der Spielfuss doch noch mit ganzer Sohle auf dem Boden, und die Haltung der Hüften und des Oberkörpers ist keine bessere. Dazu kommt dass die Gewandbehandlung bei der Athena, obwohl auf gleichen Principien beruhend, doch, wenn ich nicht irre, schon ein etwas feineres Liniengefühl verräth, wie denn auch die Bruchfalten über den Füssen zeigen, dass der erfindende Künstler selbst schwierigeren Problemen gewachsen war, welche die Schule, aus der die olympischen Metopen hervorgingen, sich noch gar nicht einmal gestellt hatte.

Andrerseits repräsentirt die Bronze aber nicht nur gegen die Jungfrauen des Parthenonfrieses mit ihren wenigstens oberhalb freien, ja fast complicirten Gewändern, sondern auch gegen die Parthenos selbst eine etwas frühere Stufe. Denn obwohl auch bei der letzteren die richtige Verschiebung der Hüften noch nicht stattfindet, so macht sie doch durch das weitere Absetzen des Spielbeins, das sich viel entschiedener unter dem Gewande hervorhebt, sowie durch die schiefe Richtung des allerdings immer noch recht hart bewegten Diploisrandes und besonders durch das tiefere Herabfallen der Diplois an der linken Seite schon einen Anfang zu jenen freieren Principien, die wir bei den Koren des Erechtheion und analogen Figuren beobachtet haben.

Weist somit Alles auf die Zeit unmittelbar vor der Erfindung der Parthenos hin, so kann man wohl auch einige Einzelheiten erwähnen, auf die man sonst nicht allzuviel Werth legen würde. Der Helmschirm hat noch nicht jene spitze Ausschweifung über der Stirn, die, so viel wir sehen, zuerst bei der Parthenos auftritt, sondern bildet noch das einfache (hier seitlich in Spiralen endigende) Band, welches wir bei dem alten Athenakopfe auf der Burg und der Athena des äginetischen Giebels finden. Das Medusenhaupt auf der Aegis ist zwar ebenso wie das der Parthenos ungeflügelt und auch von ähnlich breiten Formen, doch streckt die Medusa hier noch nach der älteren Weise die Zunge heraus, was man trotz des kleinen Maassstabes deutlich erkennen kann und eben dieser Kleinheit wegen

nicht für Zufall halten wird. Darauf dass nur ein Helmbusch vorhanden ist, will ich nicht viel Werth legen: selbst wenn das Original drei hatte, so mochte der Copist zwei davon ebenso wie die Backenklappen unterdrücken. Uebrigens muss man den Busch zweitheilig auffassen. Er spaltet sich an der oberen Kante und erhält dadurch eine ziemliche Dicke, die ebenso wie die unverhältnissmässige Höhe bei der Vorstellung des Originals natürlich bedeutend reducirt werden muss. Auch hier wird man den Busch auf einem Thier ruhend zu denken haben, obwohl der Copist es allerdings nur in abgekürzter Weise wiedergegeben hat. Nach der Art der Abkürzung scheint es beim Original eine Schlange gewesen zu sein, wie sie an dieser Stelle nicht nur bei der äginetischen und der Casseler Athena, sondern auch auf Münzen als Helmzier der Göttin erscheint[5]).

Auch die abweichende Behandlung der Haare, die bei beiden Figuren hinten in einem breiten Schopf auf den Nacken fallen, aber bei der Parthenos vor den Ohren in einfachen Locken ziemlich tief niederhängen, bei der Bronze in ebenso archaischer Weise korkzieherartige Ringel bilden, will nicht viel besagen. Ebenso dürfte die Abrundung der Aegis an den Ecken, die sie etwas kleiner erscheinen lässt, um so weniger ins Gewicht fallen, als man eine derartige Abkürzung im Sinne späterer Formen ja sehr wohl dem Copisten zuschreiben kann. Wichtiger ist es schon, dass der linke Arm, besonders mit dem niedrig gehaltenen Scepterarm des olympischen Zeus verglichen, etwas hoch erhoben scheint. Aber wir dürfen hierbei nicht ausser Acht lassen, dass wir es bei der Athena mit einer stehenden Figur zu thun haben, bei der alle Bewegungen schon an sich freier und gestreckter sein müssen als bei einer sitzenden.

Ebenso sticht der seitwärts gerichtete Blick nur scheinbar gegen die strenge Kopfhaltung der Parthenos ab. Er hängt eng mit der Handlung der rechten Hand zusammen. Man kann nämlich die Beobachtung machen, dass fast alle Figuren der antiken Kunst, die ein Attribut in der schräg vorgestreckten Hand halten, wie Zeus mit dem Blitz, Hera und Athena sowie die Laren mit der Schale, Hermes mit dem Beutel, Herakles mit dem Skyphos u. s. w., auch den Blick nach dieser Richtung wenden. Es ist eine ästhetische Nothwendigkeit, die dies Gesetz dictirt hat und die auch hier mit der Wahl des Attributes unmittelbar gegeben ist.

Ueber den Sinn der Schale bei Göttern und die geschichtliche Entwickelung dieses Motivs fehlt es noch an einer zusammenfassenden Arbeit. Die Bedeutung des Opferheischens, die man dem Vorstrecken der Schale zuweilen unterlegt, ist ganz auszuschliessen. Wenn die antike Kunst das Motiv schon seit den ältesten Zeiten — ich denke an die Bronzestatue des sog. Apollon im Louvre, die in dieser Weise ergänzt werden muss — bei opfernden Menschen im Sinne des Ausgiessens fasst, so kann es nicht bei Göttern die entgegengesetzte Bedeutung haben. Auch darf man die Götter mit der Schale nicht als dem Zeus opfernd denken, denn dieser selbst kommt mit der Schale vor. Man wird deshalb an dem Ausgiessen des göttlichen Segens festhalten müssen, der gewissermaassen als Gegengabe der Götter gegenüber dem Opfer der Menschen angesehen und deswegen in derselben Weise symbolisirt wurde.

Dass das Motiv bei Cultstatuen uralt ist, lehren die Hera von Samos und die ephesische Artemis. Wie diese in anderer Hinsicht die Vorgängerinnen der Parthenos sind, so sind sie in dieser Beziehung die Vorgängerinnen unserer Athena. Hat man die Tracht der kurzen Diplois bei Athena in der Folgezeit aufgegeben, so ist die Verbindung von Lanze und Schale, die sich, soviel ich sehe, hier zum ersten Mal bei der Göttin findet, für die spätere Bildung derselben in eben dem Grade typisch geworden, wie es ihrerseits für die Tracht die lange gegürtete Diplois der Parthenos war. Man kann sagen, aus diesen beiden Elementen setzt sich das spätere Pallasideal nach seiner äusseren Erscheinung zusammen. Denn weitaus die Mehrzahl der

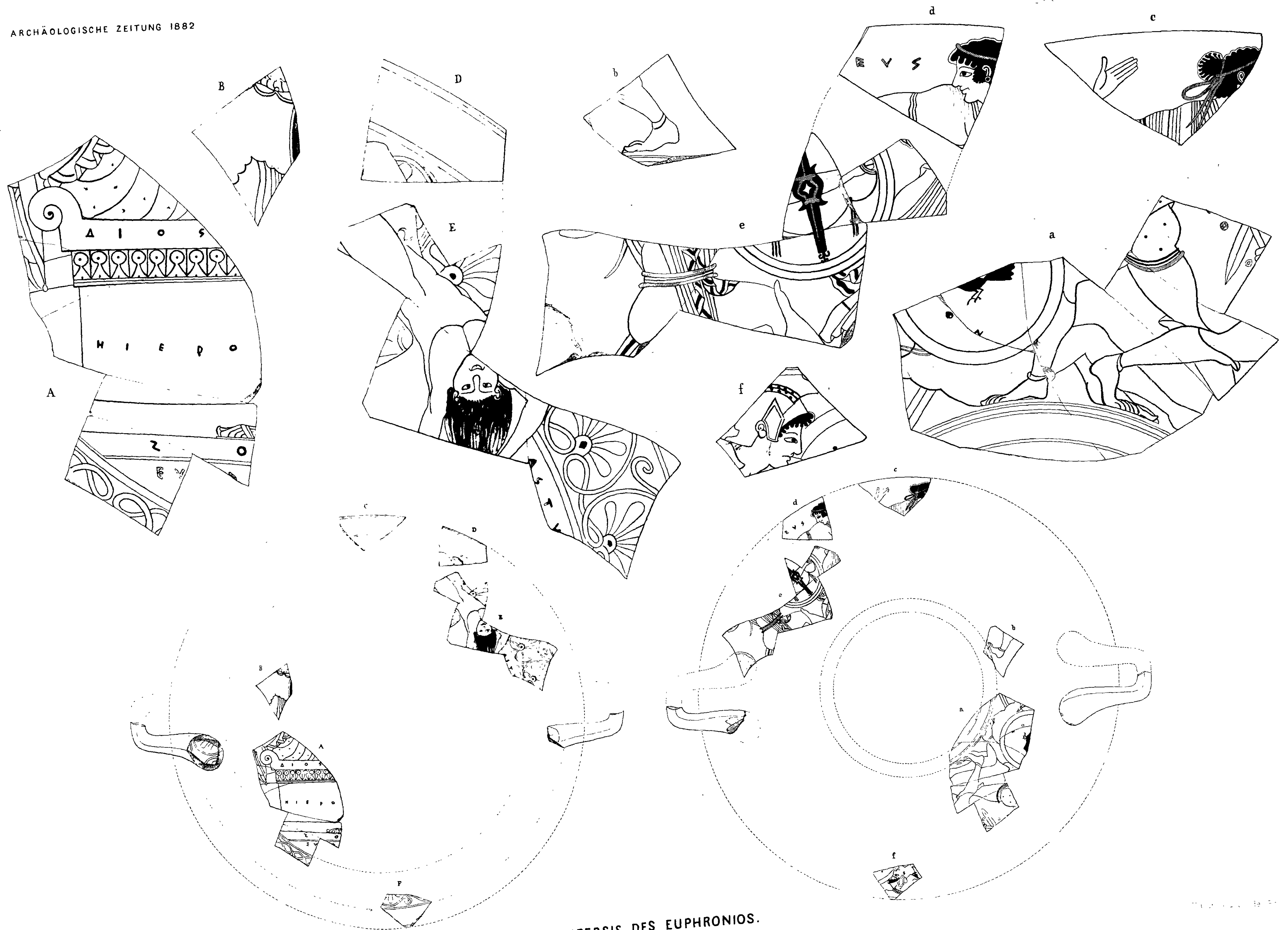
[5]) Z. B. bei Goldstateren Alexanders des Grossen (königl. Münzcab. No. 360. 361), des Lysimachus (No. 370 371), auf ätolischen Münzen (No. 190) auf solchen Hieron II (No. 645), von Tarent (*Cat. of coins Ital.* p. 201 ff. No. 377), Velia in Lucanien (p 306, 22) u. a.

Bronzen und auch, soweit die Ergänzungen erkennen lassen, der Statuen zeigt sie beide verbunden.

Ist es nun das Original unserer Bronze, welches diesen der Parthenos ebenbürtigen Einfluss auf die Folgezeit ausgeübt hat? Bis jetzt können wir die Frage wenigstens nicht verneinen. Als sicher aber darf man nach dem Vorhergehenden ansehen, dass nichts der Datirung dieses Originals in die Zeit unmittelbar vor der Parthenos widerspricht, dass Tracht wie Stil sie aufs lebhafteste befürworten, und dass die Uebereinstimmung mit der Parthenos eine derartige ist, wie sie nur auf einem engen künstlerischen Zusammenhange beruhen kann. Dies zugegeben halte ich es nicht für zu gewagt, in der Bronze von Portici die Copie nach einem Jugendwerk des Phidias zu erkennen. Nach ihrer Zwischenstellung zwischen den olympischen Sculpturen, die man auf Grund der technischen Beobachtungen am Zeustempel etwa in die Jahre 470 bis 460 setzen muss, und der Parthenos, deren Erfindung gleichzeitig mit dem Bauplan des Parthenon etwa in die Mitte des Jahrhunderts fällt, wird man die Jahre 460—450 als annähernde Entstehungszeit des Originals anzunehmen haben. Ob man aus der reichen Verzierung der Copie mit Silber auch auf ein reiches Original, etwa von Goldelfenbein, schliessen soll, das lasse ich dahingestellt. Jedenfalls können wir nicht bestimmen, auf welche der früheren Athenastatuen des Phidias dasselbe zurückgeht. Denn weder über die Athena aus der marathonischen Siegesbeute in Delphi, noch über die Athena Areia in Plataiai oder diejenige für Pellene in Achaia wissen wir genug, um behaupten zu können, dass eine derselben gerade mit Lanze und Schale dargestellt gewesen sei, und wer möchte unsere Ueberlieferung über die Jugendwerke des Phidias für vollständig genug halten, um jede andere Möglichkeit auszuschliessen?

Das Porträt auf dem Schilde der Parthenos, das den Künstler kahlköpfig, aber doch noch in voller Manneskraft darstellt, wird man am natürlichsten kurz vor die Vollendung der Statue (438) setzen, und es würde sich, wenn man ihn hier etwa 50 jährig dargestellt denkt, für unsere Athena etwa die Zeit zwischen seinem dreissigsten und fünfunddreissigsten Jahre ergeben. Dass Phidias in diesem Alter nicht mehr den Fortschritt in der Wiedergabe der Stellung gemacht haben könne, die sich zwischen der Bronze von Portici und der Parthenos zeigt, wird Niemand behaupten. Sollen die Notizen der römischen Kunstschriftsteller, nach denen Polyklet das Stehen auf einem Beine erfunden habe, auf irgend einem thatsächlichen Anhalt beruhen, so kann dieser doch nur in der von ihnen gemachten Beobachtung bestehen, dass dieses Princip wenigstens in den früheren Werken des Phidias noch nicht ganz durchgeführt war und dass er möglicherweise von Polyklet hierin überholt wurde. Dazu würde die Zurückführung der Bronze auf die frühere Zeit des Phidias recht wohl stimmen. Wenn nun auch nicht viel mit der Formel gewonnen ist, dass wir diese Athena als ein Zeugniss für die „perugineske“ Periode des grossen Meisters auffassen, so kann dieser Gesichtspunkt doch von Nutzen werden, wenn es einmal gelingen sollte, den Perugino selbst und seinen Stil durch Rückentwickelung aus solchen Werken näher festzustellen.

Konrad Lange.



IIIUPERSIS DES EUPHRONIOS.

VASENFRAGMENTE DES EUPHRONIOS.

A. Iliupersis.

(Tafel 3.)

Zu den acht mit dem Namen des Vasenmalers Euphronios bezeichneten Gefässen, an denen Klein in seiner vortrefflichen Schrift die Eigenthümlichkeiten und den Entwickelungsgang dieses Künstlers in so lehrreicher Weise gezeigt hat, kommen noch die Fragmente einer Schale, die, vermuthlich aus Gerhard's Nachlass, sich im Berliner Museum befinden.

Die Bruchstücke, acht an der Zahl ohne die beiden Henkelfragmente, enthalten von den Darstellungen der Innen- und Aussenseite so viel, dass wir ohne Mühe die Scenen erkennen und, wie es auf der unteren Hälfte unserer Tafel geschehen ist, den einzelnen Stücken ihre Stelle anweisen können. Zur besseren Orientirung ist bei jedem einzelnen Fragment die Innenseite mit grossem, die Aussenseite mit dem entsprechenden kleinen Buchstaben bezeichnet.

Reste des Innenbildes sind auf vier Bruchstücken *A*, *B*, *D*, *E* erhalten. Auf *A* ein als *Διὸς ἱερό(ν)* bezeichneter Altar, Reste von den Oberschenkeln und dem Himation einer darauf sitzenden Figur, endlich die Zehen eines mit Sandale bekleideten linken Fusses, der von einer vor dem Altar nach links stehenden Figur herrühren muss. Den in der Höhe des Kymation in wagerechter Richtung von dem Altar ausgehenden oder hinter ihm zum Vorschein kommenden Gegenstand vermag ich nicht zu erklären; vielleicht aber darf zur Vergleichung der freilich etwas tiefer angebrachte, ebenso räthselhafte Gegenstand am Altar des Apollon Thymbraios auf der Aussenseite der Troilosvase desselben Malers herangezogen werden. Endlich befindet sich auf *A* noch der Rest einer auf dem untern Streifen angebrachten Inschrift OΣ, sowie in dem unteren Kreissegment der Anfang des Künstlernamens EV und ein Rest des P.

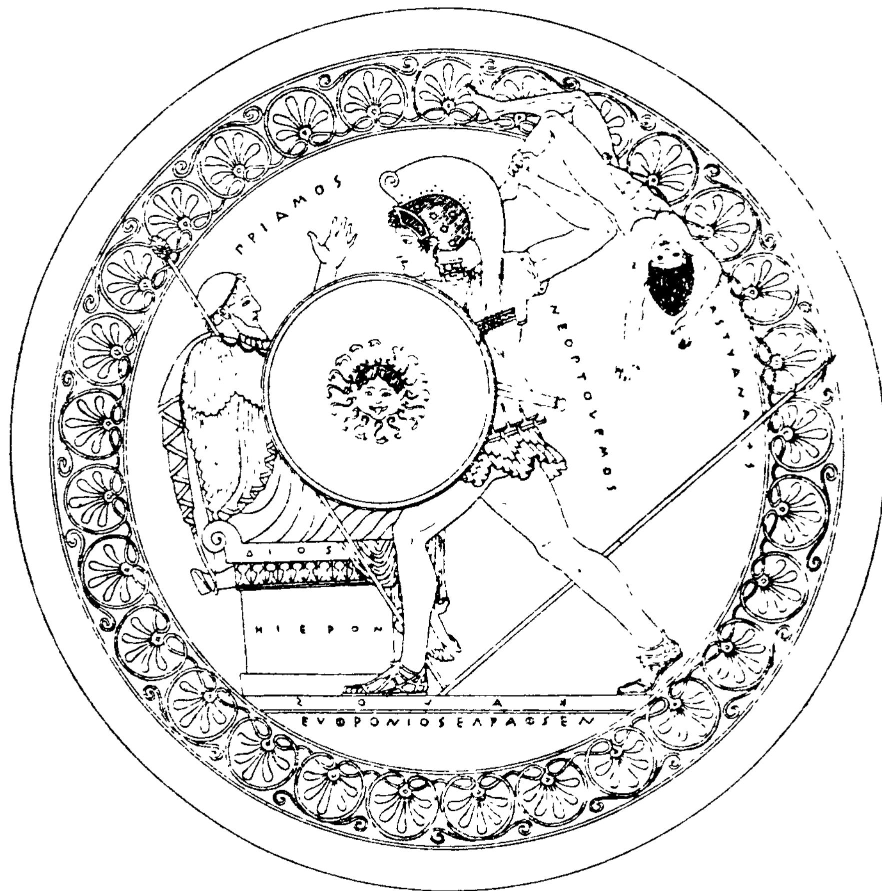
Fragment *E*, an welches *D* fast unmittelbar anschliesst, enthält den geschleuderten Astyanax, von dessen Namen die vier ersten Buchstaben erhalten sind, sowie den rechten Ellenbogen des Schleudernden. Die Stellung von *D*+*E* zu *A* liess sich nach den Anhaltspunkten, welche der auf beiden Stücken erhaltene Ornamentrand, ferner das Stück Kreissegment auf *A*, endlich der rechte Henkelansatz auf der Aussenseite von *E* (s. *e*) an die Hand geben, mit mathematischer Sicherheit bestimmen.

Das vierte Fragment *B* enthält die weiss gemalten Bartspitzen, Reste des rechten vorgestreckten Armes und der Brust sowie des vom linken Arm herunterfallenden Mantelzipfels der auf dem Altar sitzenden, sowie den Schildrand der vor ihr stehenden Figur. Erstere war demnach ein alter mit weichem Aermelchiton und Himation bekleideter Mann. Die Stellung von *B* zu *A* ist im Allgemeinen gegeben; näher bestimmt wird sie noch durch das auf der Aussenseite (s. *e*) erhaltene Stückchen des unteren Kreisrandes, so dass das Fragment nur auf der Peripherie eines gegebenen Kreises hin- und hergeschoben werden darf; hierdurch konnte auch seine Stelle mit annähernd der gleichen Sicherheit, wie die von *A* und *D*+*E* bestimmt werden.

Das Innenbild stellte somit die typische Scene der Ermordung des kleinen Astyanax durch Neoptolemos vor den Augen des auf dem Altar des Zeus Herkeios sitzenden Priamos dar. Die vier Fragmente bieten Anhaltspunkte genug, um unsern bewährten Vasenzeichner, Herrn van Geldern, zu dem Versuch einer Ergänzung der ganzen Composition zu veranlassen. Seine Restauration, wie sie die beifolgende zinkographirte Wiedergabe zeigt, macht natürlich nicht den Anspruch die Hand des Euphronios selbst nachzuahmen, sondern begnügt sich damit, im Allgemeinen die Manier des strengen

rothfigurigen Stiles wiederzugeben. Die Gestalt des Neoptolemos, für welche drei feste Punkte, nämlich die linke Fussspitze, der rechte Ellenbogen und der Schildrand gegeben waren, ist wesentlich von der beträchtlich späteren Vivenziovase entlehnt. Die schlimme, rechts von Neoptolemos entstehende Lücke auszufüllen ist theils durch die Namensbeischriften, deren Buchstaben vielleicht noch weiter auseinandergerückt sein sollten, theils durch den Speer versucht, der auch auf anderen Innenbildern des Euphronios verwendet wird[1]) und auf der Iliupersis-Schale des Brygos gleichfalls neben Neoptolemos erscheint; eine weitere Figur, etwa das Mädchen des Bologneser Kraters (*M. d. I.* XI 14), einzuzwängen, wäre misslich gewesen.

Drehen wir diese vier in ihrer gegenseitigen Stel-



lung bestimmten Fragmente um, so zeigt sich, dass wir auch für die beiden Aussenbilder wichtige Anhaltspunkte gewonnen haben. Die Fragmente *e* und *d*, deren enge Zusammengehörigkeit durch das Innenbild feststeht und die, wie der Henkelansatz lehrt, an die linke Ecke der Darstellung gehören, enthalten die Reste eines nach rechts eilenden Kriegers und einer vor ihm fliehenden Frau. Ersterer war mit Helm, von dessen langem Busch das Ende erhalten ist, Schild und Beinschienen bewaffnet; der erhobene rechte Arm hielt vermuthlich das Schwert; das Wehrgehenk ist in ungewöhnlicher, aber nicht beispielloser Weise gürtelartig um den Leib gelegt und hielt zugleich die beiden Enden der Chlamys fest[2]). Von der Namensbeischrift ist die Endung ΕVϟ erhalten. Die fliehende Frau wendet erschreckt den Kopf nach ihrem Verfolger zurück. An das entgegengesetzte rechte Ende derselben Seite gehört *b*, auf dem der rechte zurückgesetzte, mit einer Beinschiene versehene Unterschenkel eines nach links eilenden Kriegers erhalten ist.

[1]) z. B. auf der Troilosschale

[2]) Vgl. den von mir (Bild und Lied S 70) Odysseus benannten Krieger auf der Brygosschale.

Von der Darstellung der andern Seite ist gleichfalls ein beträchtlicher Rest der linken Ecke auf *a* erhalten. Zunächst ein rückwärts hingesunkener Krieger, dessen Kopf und nach rechts ausgestreckter, offenbar mühsam den Körper stützender Arm unter den Henkel zu stehen kamen; derselbe trägt weder Beinschienen noch Panzer, wie es scheint auch keine Chlamys; nur das Wehrgehenk und die Schwertscheide sind sichtbar. Sein Gegner hingegen ist vollständig bewaffnet mit kurzem Chiton, Panzer, von dessen unterem Rand ein winziges Stückchen erhalten ist, Beinschienen, Schild und Speer. Die tiefe Stellung des Schildes beweist, dass der Krieger Kopf und Oberkörper tief zu seinem gefallenen Gegner niederbeugte, während die zurückgestreckte rechte Hand das gezückte Schwert, dessen Spitze noch erhalten ist, zum Todesstoss bereit hielt. Auf dem Schild sind der Rest des Zeichens, eine fliegende Taube, sowie die Buchstaben ON erhalten. Man würde sie für die Namensendung des Kriegers halten, wenn nicht rechts von demselben, auf dem schwarzen Firniss mit rother Farbe aufgemalt, der Rest einer zweiten Beischrift erhalten wäre. Zunächst eine wagerechte Hasta, die von einem E, allenfalls auch von einem Λ herrühren kann, dann Θ. Euphronios schreibt Theta entweder Θ oder in einer bestimmten Periode ⊕; die Form mit Querstrich ist bekanntlich vor der Kaiserzeit unerhört. Wir haben also hier offenbar noch jene alte Form des Phi vor uns, wie sie für das fünfte Jahrhundert bis jetzt nur bei dem Vasenmaler Pamphaios durch Löschcke (bei Helbig, Italiker in der Po-Ebene S. 127) nachgewiesen ist. Der letzte Buchstabe ist O. Der Name konnte also auf *εφος, αφος, εφων, αφων* endigen. Nun befolgt aber Euphronios durchaus die Regel der meisten älteren Vasenmaler, die Namensbeischrift vom Kopf der zu benennenden Figur beginnen zu lassen; folglich gehört diese Beischrift, wie aus der Richtung der Buchstaben erhellt, zu dem siegreichen Krieger; für den Inschriftrest auf dem Schilde müsste also eine andere Erklärung gesucht werden. Möglich dass Euphronios den Namen des Gefallenen auf dem Schild seines Besiegers angebracht hat, da unter dem Henkel kein Platz war. Ausser diesem Kämpferpaar enthält *a* noch den Rest eines dritten Kriegers, nämlich das rechte zurückgesetzte mit einer Beinschiene gewappnete Bein — die Figur war offenbar in heftigem Lauf oder in Ausfallstellung nach rechts dargestellt — und zwei Finger von der rechten, die Lanze zum Stoss bereit haltenden Hand.

Zwei Fragmente mit Resten von Figuren sind noch übrig: *c* und *f*, beide vom oberen Rand der Schale und beide so klein, dass von der Bemalung der Innenseite nur der Ornamentstreifen erhalten ist. Auf *f* ist ein behelmter unbärtiger Kopf nebst einem Stück des sehr hoch gehaltenen Schildes und der rechten Schulterklappe des Panzers erhalten; auf *c* der Hinterkopf und der linke Oberarm einer nach rechts gewendeten, wahrscheinlich laufenden Frau, und links hinter ihr eine erhobene rechte Hand.

Zunächst muss constatirt werden, dass *f* nicht zu dem Krieger auf *e* gehören kann; denn dieser trägt einen Schild mit doppeltem, der auf *e* einen mit einfachem Rand. Weiter könnte man versuchen, *f* rechts von *d* zu setzen; dann wäre der Krieger auf *f* der Gegner desjenigen auf *b*. Aber welche stümperhafte, völlig auseinanderfallende Composition erhalten wir dann: links ein Krieger eine Frau verfolgend, rechts ein Kämpferpaar. Versuchen wir also *f* auf der andern Seite unterzubringen. Hier passt es vorzüglich zu dem Krieger rechts auf *a*; wir haben oben constatirt, dass derselbe in heftigem Lauf oder in starker Ausfallstellung dargestellt gewesen sein muss, und zu dieser Annahme stimmt sehr gut der weit vorgestreckte Kopf und der hoch erhobene Schild auf *f*. So haben wir ihm also auf unserer Tafel den Platz links von *a* angewiesen, nur hätte die Entfernung noch etwas grösser sein müssen.

Wollte man nun *c* rechts neben *f* stellen, so wäre erstens die Angriffsstellung des Kriegers durchaus unverständlich, da die erhobene Hand auf *c* doch nur von einer fliehenden Frau herrühren kann; und zweitens erhielten wir wieder eine unglaublich ungefüge Composition: links ein Kämpferpaar, rechts

drei nach derselben Seite hin bewegte Figuren. Vortrefflich schliesst sich hingegen Alles zusammen, wenn wir, wie es auf unserer Tafel geschehen ist, *c* auf die andere Seite, rechts von *d*, setzen. Dann gehört die erhobene linke Hand zu der fliehenden Frau auf *d*; die Figur wird dadurch der fliehenden Figur links auf dem Antaioskrater desselben Malers ausserordentlich ähnlich, nur dass, abgesehen von der entgegengesetzten Richtung, der zurückgestreckte rechte Arm hinter dem Schild ihres Verfolgers verschwand und nicht wie dort den Gewandzipfel fasste.

Die Darstellungen der Aussenseite lassen sich also folgendermaassen reconstruiren: *a*) in der Mitte zwei nach rechts fliehende Frauen, die links von einem Krieger verfolgt werden und denen von rechts ein zweiter Krieger entgegeneilt, also eine streng symmetrische Composition; *b*) links ein Kämpferpaar; in der Mitte ein mächtig nach rechts ausfallender Jüngling. Der übrig bleibende Raum ist zu gross, um bloss durch eine Figur ausgefüllt zu werden; ausserdem zeigt der Rest der Hand mit der Lanze auf *a*, dass der Krieger nach unten stiess. Es ist also rechts ein Gefallener und mindestens ein Vertheidiger desselben anzunehmen, wodurch auch für diese Seite eine völlig symmetrische Composition gewonnen wird.

Welche Scenen sind nun dargestellt? Nach den treffenden Beobachtungen, die W. Klein über den Zusammenhang des Innenbildes mit den Aussenbildern gemacht hat[3]), wird man von vornherein an Scenen der Nyktomachie denken. Durchaus passt dafür die Darstellung der einen Seite: fliehende, von gerüsteten Kriegern verfolgte Frauen; bei den Kampfscenen der anderen Seite ist zu beachten, dass der gefallene Krieger ohne Rüstung ist, also überrascht in den Kampf geeilt zu sein scheint, wie auch auf der Brygosschale die Trojaner nur eine Chlamys umgeworfen haben.

Unter den erhaltenen rothfigurigen Darstellungen der Iliupersis ist unsere Vase zweifellos die älteste. Der alte Typus vom Tode des Priamos und Astyanax ist noch nicht, wie auf der wenig späteren Brygosschale und der beträchtlich jüngeren Vivenziovase, durch Verschmelzung mit anderen Scenen zu einer grossen Composition erweitert, sondern in seiner ursprünglichen einfachen Gestalt als Innenbild verwendet, während andere Scenen der Persis die Aussenseite schmücken.

Was von der Kampfscene erhalten ist, stimmt in auffälligster Weise mit der einen Seite der Brygosschale überein: hier wie dort am linken Ende unter dem Henkel ein gefallener Krieger und sein Gegner, hier wie dort in der Mitte der Composition ein unbärtiger nach rechts ausfallender Krieger in fast identischer Stellung, nur dass er bei Euphronios eine Lanze, bei Brygos ein Schwert führt. Man ist danach versucht, auch das Fehlende nach Brygos zu ergänzen und sich rechts den gefallenen Krieger und die ihn mit der Mörserkeule vertheidigende Andromache zu denken. Ich habe (Bild und Lied S. 68) auf der Brygosschale die Gruppe rechts Menelaos und Deiphobos, den siegreichen Achäer links Odysseus benannt: dieselben Namen können auch für die Gruppe bei Euphronios beibehalten werden; hingegen war der Achäer links, wie der Namensrest beweist, bei ihm nicht Odysseus. Ein wesentlicher Unterschied ist noch, dass die von mir Helena benannte fliehende Frau zwischen Menelaos und Odysseus von Euphronios weggelassen oder, wie wir richtiger sagen müssen, von Brygos zugesetzt ist. Consequenter Weise müssen wir annehmen, dass bei Euphronios rechts neben Andromache Astyanax gefehlt hat, weil durch seine Anwesenheit die Symmetrie aufgehoben worden wäre. Nun finden wir aber auf der andern Seite der Euphroniosschale zwei fliehende Frauen, von denen die zweite, die den Kopf umwendet, sehr gut Helena sein könnte. Ihr Verfolger ist freilich hier nicht Menelaos, und konnte es auch nicht sein, wenn sich Euphronios, wie es den Anschein hat, beide Scenen als gleichzeitig dachte. Die Endung *ευς* würde man unter anderen Umständen auf einer attischen Vase zu *Μενεσθεύς* zu ergänzen geneigt sein; in unserem Falle jedoch drängt sich unwillkürlich eine andere Ergänzung auf, die zu (OLYT)EVS. Zusammen sind

[3]) Euphronios S. 45 vgl. auch Bild und Lied S. 85.

Odysseus und Menelaos in den Palast des Deiphobos eingedrungen (ϑ 517, Bild und Lied S. 70); sehr gut konnte sich nun Euphronios die Situation so denken, dass, während Menelaos den Deiphobos tödtet, die fliehende Helena von Odysseus verfolgt wird. Jetzt wird man auch die Uebereinstimmung in der Gewandung mit dem Odysseus der Brygosschale, auf die schon oben hingewiesen wurde, nicht für zufällig halten. Ob Euphronios unter der zweiten fliehenden Frau und dem ihr entgegeneilenden Achäer — als solchen erweisen ihn die Beinschienen — Kassandra und Aias verstanden wissen wollte und also die Verbindung der Helena- und Kassandra-Episode, die auf der Vivenziovase vollzogen vorliegt, schon angebahnt hat, lasse ich unentschieden.

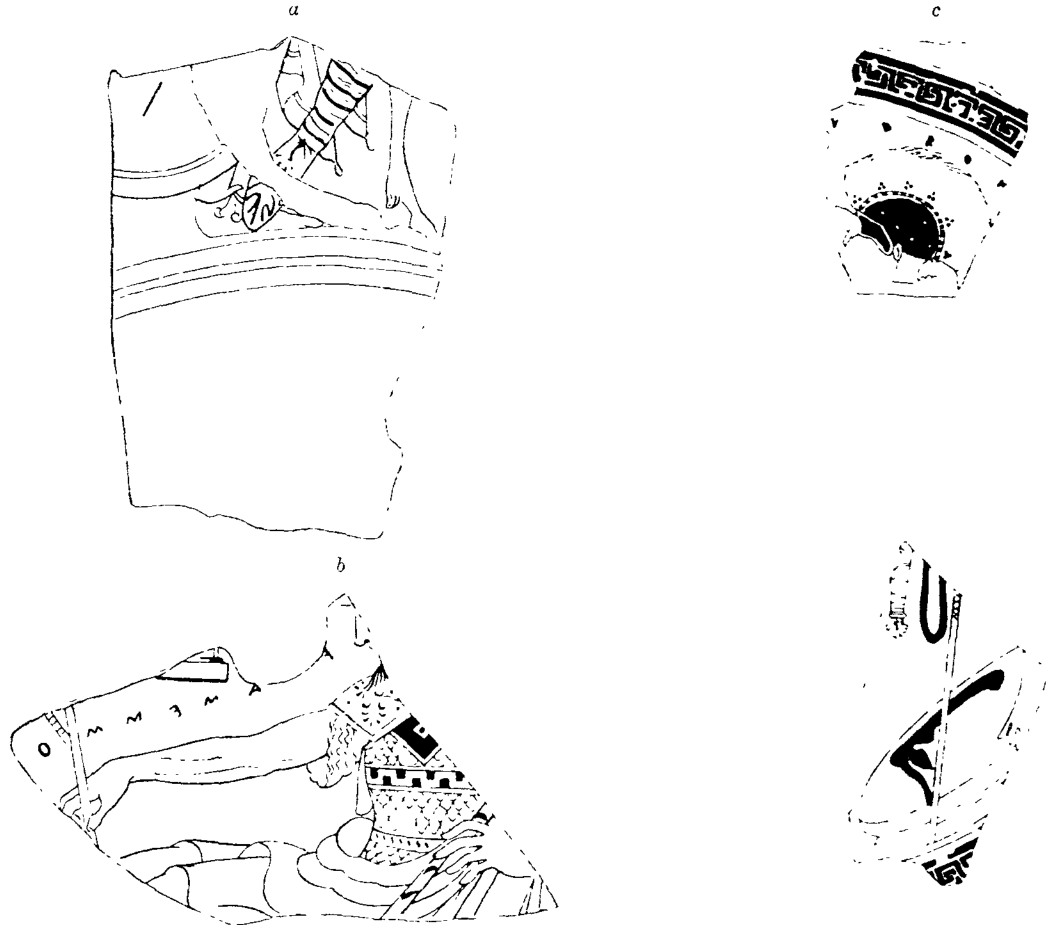
Wenn unsere bisherigen Betrachtungen richtig sind, so liegt uns die Darstellung des Kampfes im Palast des Deiphobos, wie wir sie bisher nur durch die Brygosschale und die Vivenziovase kannten, bei Euphronios in einer älteren Gestalt auf fünf Figuren beschränkt vor. An diese Gestalt knüpfte Brygos unmittelbar an. Da er aber als Gegenbild den Tod des Priamos und Astyanax verwenden wollte, musste er die Gestalt der Helena von der anderen Seite herübernehmen und einsetzen. Nun brauchte er, um die strenge Symmetrie der Composition beizubehalten, eine entsprechende Figur für die rechte Seite; er nahm dazu Astyanax, den er in Haltung und Bewegung genau als Gegenstück zu Helena bildete; er konnte ihn nehmen, da er sich die Darstellungen der beiden Seiten als zeitlich auf einander folgend denkt, während bei Euphronios die beiden Scenen der Aussenseite und wahrscheinlich auch die des Innenbildes als gleichzeitig vorzustellen sind.

Nachdem wir die Stelle, welche unsere Schale in der Reihe der Iliupersis-Darstellungen einnimmt, bestimmt haben, bleibt uns noch übrig, derselben unter den übrigen erhaltenen Gefässen des Euphronios ihren Platz anzuweisen. Klein und Löschcke (bei Helbig a. a. O. S. 126) sind darüber einig, dass die vier ältesten Vasen des Euphronios die Geryoneusschale (III)[4]), der Kottabospsykter (II), der Antaioskrater (IV) und die Eurystheusschale (VII) sind, nur dass Löschcke mit Recht die letztere hinter die drei mit *ἔγραψεν* signirten Gefässe (III, II, IV) stellt, während ihr Klein die zweite Stelle anweist. In diese Reihe ist nun auch unsere Vase aus paläographischen und stilistischen Gründen zu setzen. Wie auf den genannten Vasen finden wir auch hier noch P und ⚡ geschrieben. Der Kopf der Helena erinnert lebhaft an die Köpfe der Smikra und Agapema auf II, ihre Bewegung an die fliehende Frau links von Herakles auf IV. Mit dem Kopf des Menelaos vergleiche man den des voranschreitenden jugendlichen Kriegers auf III, mit dem gefallenen Krieger unter dem Henkel den Eurytion derselben Vase; auch die vollkommen identische Zeichnung der Beine namentlich beim Geryoneus verdient bemerkt zu werden. Ebenso bieten die genannten vier Vasen für die Gewandbehandlung zahlreiche Analogien. In einem Punkte ist aber unsere Schale alterthümlicher, wie sie alle: der noch dem schwarzfigurigen Stil entstammende eng anschliessende faltenlose, getupfte Chiton, wie ihn die mittlere Figur auf *a* unter dem Panzer trägt, war bisher bei Euphronios noch nicht vorgekommen. Ueberhaupt steht unsere Schale offenbar II, III, IV näher als VII, und ich habe daher kein Bedenken gehabt, in der Künstlerinschrift nicht *ἐποίησεν*, sondern *ἔγραψεν* ergänzen zu lassen.

Der Rest der Inschrift darüber O⚡ (linksläufig) liess sich, da rechts nur für drei oder vier Buchstaben Raum ist, kaum anders ergänzen als zu *καλός*, wie es auf unserem Restaurationsversuch geschehen ist. Offenbar ist sie wesentlich aus decorativen Zwecken angebracht gewesen, wofür sich die Inschriften des Bema auf IV und des Pithos auf VII vergleichen lassen. Für einen zugehörigen Namen bleibt kein Raum. Da die Schrift linksläufig ist und von Neoptolemos ausgeht, wird sie sich wohl auf diesen beziehen und, wie die analogen Beischriften auf VII, die Befriedigung des Euphronios über das Gelingen dieser Figur ausdrücken sollen.

[4]) Die Nummern beziehen sich auf die Zusammenstellung der Euphroniosvasen in der V. Serie von Conze's Vorlegeblättern.

B. Doloneia.



An dieser Stelle mögen einige Bemerkungen über die aus dem Nachlass des Duc de Luynes stammenden Fragmente der Dolonschale (*M. d. I.* II 10 *A* = Conze Vorlegebl. Ser. V, 5) Platz finden, die ich vor zwei Jahren im *Cabinet des Médailles* genau untersuchen konnte.

Zunächst einige Nachträge zu den Fragmenten der Aussenseite, die ich von links nach rechts numerire. Auf 1 ist links der Ansatz des Henkels, rechts der Umriss des linken vorgestreckten Oberschenkels des Odysseus erhalten. Auf 2 links von Dolon ein kleines Stück vom linken vorgestreckten Arm des Odysseus, der mit der linken Hand die rechte Schulter des Dolon gefasst zu haben scheint, darunter ein Rest des Chlamyszipfels, endlich unter der rechten Hüfte des Dolon der Rest des Namens ꟿON (linksläufig). Auf 3, dem kleinen Fragment vom unteren Rand, ist der Umriss links neben dem Fuss des Dolon bis zu dem Felsblock hin fortgeführt, gehört also einfach mit diesem zusammen, und rührt nicht etwa, wie Klein Euphronios S. 59 annahm, von einer „naturalistischen Behandlung des Bodens" her, welche in dieser Periode unerhört sein würde. Auf dem vierten Fragment ist links unten die linke Kniekehle des Diomedes erhalten; die linke Hand der Athena aber ist überhaupt nicht vorhanden, sondern auf der Publication von dem Ergänzer hinzugesetzt; wahrscheinlich war der linke Unterarm der Athena erhoben. Hiervon und von der absurden Kopfbedeckung der Hauptfiguren abgesehen, hat aber der Luynes'sche Zeichner in der Publication der *Monumenti* mit verständiger Benutzung der erhaltenen Reste die Composition im Ganzen gewiss richtig ergänzt, richtiger als Klein, der dem Dolon die offenbar dem Diomedes gehörigen Speere zutheilt und diesen, mit einem Schwert in der Rechten, den Dolon bedrohen lässt; dann würde doch

an dem Körper des Diomedes der Schwertgurt sichtbar sein. Ebensowenig kann ich Klein beistimmen, wenn er sich an dem „vom Gürtel des Dolon ausgehenden Tragriemen“ den Köcher befestigt denkt. Dieser kann links wegen der Inschrift nicht sichtbar gewesen sein; die nach beiden Schultern auseinanderlaufenden Riemen dienen vielmehr einzig dazu, das Wolfsfell fest zu halten. Vollkommen Recht hat hingegen Klein, wenn er darauf hinweist, dass die Schwertscheide des Dolon leer ist, und ihm daher das gezückte Schwert in die rechte Hand giebt; möglich, dass Odysseus mit seiner die Speere führenden Rechten die Hand des Dolon fasste, während er die Linke auf seine Schulter legte.

Nur auf Fragment 3 (mit dem Fuss des Dolon und dem Wolfsschwanz) ist ein Rest des Innenbildes (Schild, Schwert und Lanze) erhalten, während die übrigen Fragmente, selbst das tief hinabreichende vierte, auf der Innenseite nur den schwarzen Firnissüberzug zeigen. Das Innenbild hatte also einen verhältnissmässig kleinen Radius. Von diesem ist ausser dem genannten nur noch ein zweites Fragment erhalten, mit einem Helm, der wie zuerst Klein sah, von einer Hand gehalten wird, und dem Rest des Künstlernamens. Die Aussenseite dieses Fragmentes enthält Reste der Darstellung der anderen Seite; sie ist von Luynes nicht publicirt worden, offenbar weil ihm dieselben zu unbedeutend schienen. Ich habe sie nach einer von Eichler gefertigten Pause oben unter *a* zum ersten Mal abbilden lassen. Erhalten sind Reste zweier menschlicher Figuren und eines Thieres; links der linke beschuhte Fuss und ein Stück von dem langen Mantel eines offenbar bejahrten Mannes, daneben ein rechter zurückgesetzter Fuss mit Stiefeln, wie sie Odysseus auf der Vorderseite trägt, endlich die unteren Theile eines Pferdehinterbeins. W. Klein (a. a. O. S. 66) hat unter anderen Vermuthungen über die Darstellung der Rückseite auch geäussert, sie habe vielleicht das Abenteuer mit Rhesos enthalten; dazu stimmen die Reste, welche auf die Darstellung des neben einem Pferde herschreitenden Odysseus führen. Nun liegt mit den bisher bekannten sechs Fragmenten in Paris noch ein siebentes zusammen, dessen Zeichnung und Inschrift durchaus die Hand des Euphronios verrathen, das also mit grosser Wahrscheinlichkeit als zur Dolonschale gehörig und mit den übrigen Fragmenten derselben zusammengefunden angesehen werden darf; dasselbe ist unter *b* abgebildet. Dargestellt ist oder war ein sitzender Krieger in völliger Rüstung — auch vom Helm ist ein Stück des Schirmes erhalten — und mit dem Scepter in der Hand; die Inschrift bezeichnet ihn als Agamemnon. Unverständlich ist mir der Stab, den er in der rechten Hand hält, sowie die Reste links und rechts daneben. Das Fragment gehört jedenfalls auf die rechte Seite, wahrscheinlich an das rechte Ende der Darstellung. Auf den sitzenden Agamemnon schritt Odysseus mit dem Pferde oder den Pferden zu; hiernach würde auf dieser Seite die Rückkehr des Diomedes und des Odysseus mit den erbeuteten Rossen des Rhesos in das Griechenlager dargestellt gewesen sein. Der beschuhte Fuss links kann von Phoinix, der auf dem attischen Aryballos (Arch. Ztg. 1881 Taf. 8) die gleiche Fussbekleidung trägt, oder wahrscheinlicher von Nestor herrühren, der in der Doloneia *K* 532—553 die Heimkehrenden zuerst bemerkt und bewillkommt. Auf die genannten vier Figuren und etwa zwei Pferde kann sich die Darstellung sehr wohl beschränkt haben.

Durch die Darstellung der Aussenseite sind nun aber auch die beiden Fragmente des Innenbildes in ihrer Stellung bestimmt; das mit dem Schild gehört auf die rechte Seite nahe der Mitte; dasselbe gilt aber von dem Fragment mit dem Helm, da die Darstellung der Aussenseite auf die linke Seite gehört. Somit fallen beide Fragmente in die rechte Hälfte des Innenbildes, wie es die oben stehende (auf die Hälfte verkleinerte) Abbildung *c* veranschaulicht. Dadurch kommen aber beide Hände in einer Weise über einander zu stehen, dass der Körper unmöglich in der rechten Hälfte des Bildes noch Platz finden konnte; die Hände müssen also von einer die ganze linke Hälfte des Bildes einnehmenden Figur vorgestreckt werden. Hierdurch wird es unmöglich, wie Klein wollte, zwei Figuren

im Innenbilde anzunehmen. Es war vielmehr ein nach rechts gewendeter Krieger dargestellt, mit der Rechten das Schwert, mit der Linken den Helm am Nackenschirm vor sich hinhaltend wie der Neoptolemos auf der Durisschale, offenbar um ihn zu betrachten. Euphronios hat dann, um die etwas leere rechte Hälfte des Bildes zu füllen, sowohl die Waffen als seine Künstlerinschrift zu verwenden gewusst.

C. Robert.

ARCHAISCHE JÜNGLINGS-STATUE
IM BRITISCH MUSEUM.

(Tafel 4.)

Die hier von zwei Seiten in guten Lichtdrucken wiedergegebene etwas unterlebensgrosse Marmorfigur[1]), die zu den schätzbarsten neueren Erwerbungen des British Museum gehört, und die Vielen wohl schon durch die von Murray in seiner *History of greek sculpture* pl. II p. 108 veröffentlichte Skizze bekannt ist, reiht sich, wie man sofort erkennt, als vierte den bisher an der Spitze griechischer statuarischer Kunst stehenden so genannten Apollofiguren von Thera, Orchomenos und Tenea an. Der Fundort des neuen Genossen ist leider weniger genau bekannt; im British Museum weiss man nur, dass er aus Griechenland erworben wurde. Murray a. a. O. p. 107 nennt ihn zwar *Apollo from Athens,* doch ist Athen nur als Herkunft nicht als Fundort bezeugt; aus zuverlässiger Quelle konnte ich vielmehr erfahren, dass die Figur aus Boeotien stammt.

Das Material ist ein grobkörniger, etwas bläulicher Marmor, wie es scheint, nicht parischer; ob er etwa mit dem des orchomenischen „Apollo" übereinstimmt, der als „graulicher böotischer Marmor" (Körte, Mitth. III, 305) bezeichnet wird, müsste eine genauere Untersuchung lehren.

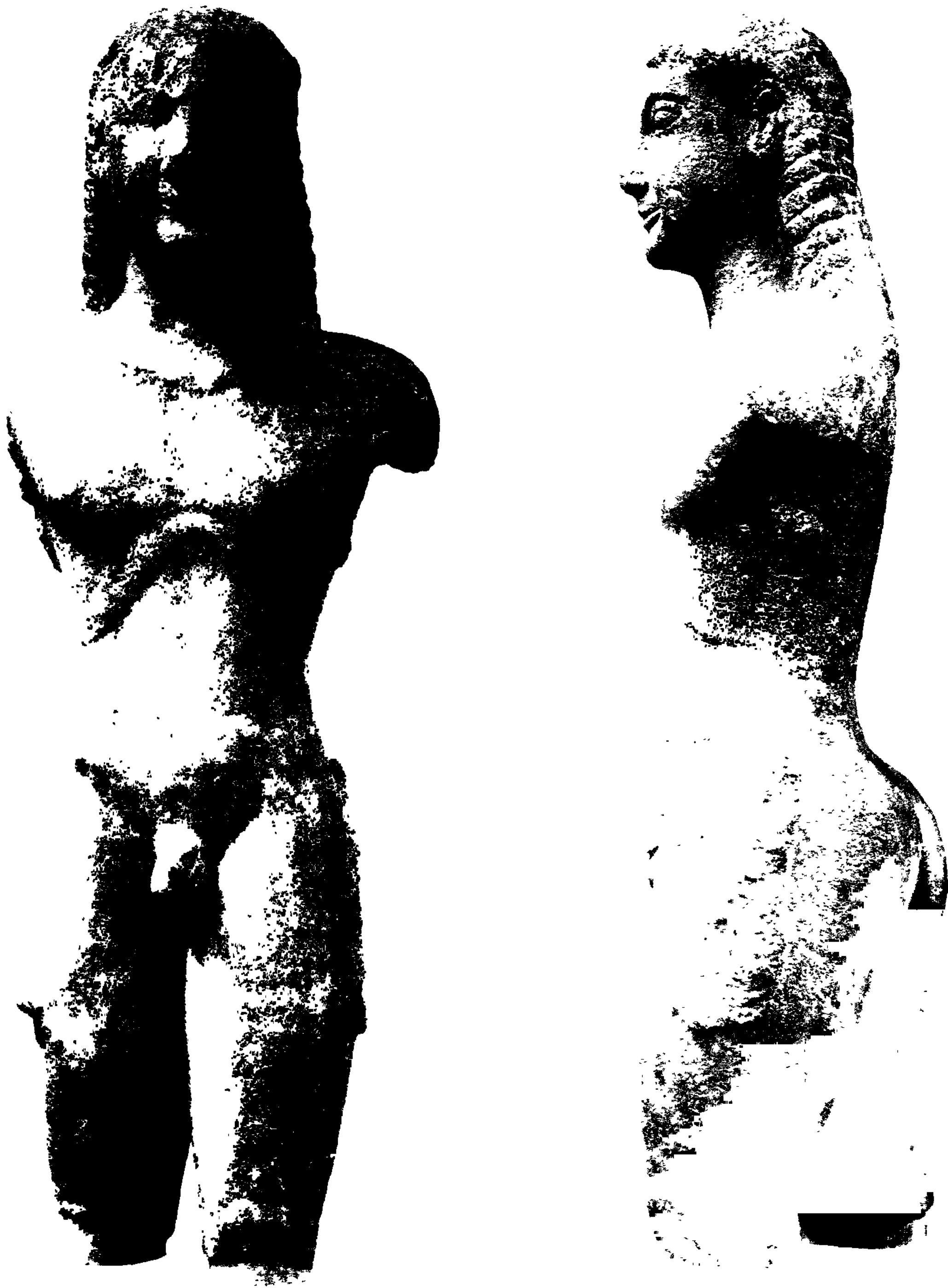
Bei der Vergleichung mit den verwandten Statuen werden wir uns auf die drei schon genannten beschränken, da die übrigen Exemplare desselben Typus der Köpfe entbehren und überdies weder durch Zeichnung noch Abguss weiter verbreitet sind. Ich nenne hier nur die hervorragendsten, den colossalen Torso aus Megara im Nationalmuseum zu Athen[2]) und die beiden kleineren, auffallend gleich gearbeiteten Torsen, die Champoiseau 1867 aus Actium, angeblich aus dem Heiligthum des Apoll, in den Louvre brachte, wo sie gegenwärtig in der *Salle de Phidias* stehen[3]).

Beginnen wir den Vergleich der Einzelheiten, so ist gleich der gesammte Brustbau von der theräischen wie der teneatischen Figur verschieden: die Brust ist weniger stark gewölbt, aber magerer und von festerem Gefüge; die Schultern fallen nicht weich ab wie dort, sondern sind eher etwas heraufgezogen und eckig. Im Princip dieselbe Bildung, nur in ganz roher Ausführung zeigt aber auch der orchomenische Apoll. Im Zusammenhange hiermit steht der weitere Unterschied der neuen Statue, dass die Schlüsselbeine nicht horizontal wie dort, sondern (freilich etwas zu stark) nach dem Brustbeine zu gesenkt sind. Ungleich schärfer giebt dieselbe ferner die untere Begrenzung

[1]) Die Maasse sind nach gütiger Mittheilung des Herrn A. S. Murray folgende: Höhe 2 (engl.) Fuss, $6^1/_4$ Zoll; Kinn bis Scheitel $6^3/_8$, Brustansatz bis Scham $10^7/_8$, Hüftknochen bis Knie 12; Durchmesser von Ohr zu Ohr $4^3/_8$, des Halses $3^3/_8$, der schmalsten Stelle der Taille $5^3/_8$ Zoll.

[2]) Kekulé, Theseion 397; v. Sybel, Catalog no. 2. Der Marmor ist indess nicht pentelisch, sondern sehr grosskörnig, wahrscheinlich parisch. Die Körperbildung scheint die am weitesten vorgeschrittene zu sein. Die drei kleinen der rechten Schulter entlang sichtbaren Bohrlöcher dienten nicht für ein Köcherband, sondern wohl für eine gesonderte Metalllocke.

[3]) Die einzige Erwähnung in der Literatur finde ich bei Murray a. a. O. p. 107 Note.



ARCHAISCHE MARMORSTATUE
IM BRITISH MUSEUM.

des Brustkorbes an; die beiden Linien stossen in einem spitzen Winkel unmittelbar zusammen, statt wie dort sich durch eine das Brustbein andeutende Rundung zu vereinigen. So schematisch jene Bildung sein mag, so zeigt sie doch ein Streben nach Ausdruck des wirklichen Knochenbaues. — In der Hüftengegend unterscheidet sich die Londoner Figur vor Allem dadurch von der theräischen wie der teneatischen, dass die den Bauch von den Oberschenkeln trennenden Linien weniger steil nach unten laufen, d. h. dass der Bauch weniger die Gestalt eines lang herabhängenden Sackes hat wie dort. Die Aenderung zeugt offenbar von richtigerer Auffassung des Beckenbaues. Wir finden indess wieder dieselbe Auffassung, nur freilich in rohester Ausführung, am Apollo von Orchomenos.

Betrachten wir jetzt den interessantesten Theil unserer Statue, den Kopf und zwar zunächst den gesammten Umriss und die Proportionen der Theile, wie sie sich in der Seitenansicht unserer Tafel darstellen, so bemerken wir als Unterschiede von den Figuren von Thera und Tenea einen etwas zu kleinen Hinterkopf, eine niedrigere Stirn, allzu hoch gestelltes Auge, lange, doch weniger vorspringende Nase. Auch in diesen wesentlichen Eigenthümlichkeiten berührt sich dagegen unsere Figur trotz anderer grosser Unterschiede mit der orchomenischen. Auch die Bildung des Haares, das durch eingegrabene, sich rechtwinklig schneidende Linien gegeben ist, haben beide gemeinsam; nur fehlen unserer Figur die besonderen Löckchen über der Stirn. Das Haar der theräischen Statue zeigt runde Knoten, das der teneatischen ist dem Metallstil entsprechend nur horizontal gewellt. — In der Bildung des Ohres zeigt die Londoner Statue nicht dieselbe bestimmte Stilisirung wie die theräische und teneatische, sondern den Versuch einer mehr naturalistischen Bildung; eine solche, wenn auch roher, finden wir in der orchomenischen Figur. Im Uebrigen ist der Kopf der letzteren freilich sehr verschieden; statt seiner fetten Verschwommenheit zeigt der unsrige das ausgesprochene Streben nach magerer scharfer Klarheit. Dasselbe unterscheidet ihn von dem theräischen Apoll, verleiht dem Gesichte jedoch einen starren leblosen Ausdruck, der besonders frappant wird, wenn man das natürliche Leben in dem Kopfe der teneatischen Figur vergleicht. Die grossen mageren Wangenflächen sind unbelebt, der Unterkiefer ist besonders im Gegensatz zu dem Apollo von Thera kräftig markirt und vorspringend, die Lippen sind scharf geschnitten und starr und, in offenbarer Anlehnung an Bronzetechnik, durch einen feinen Einschnitt von dem umgebenden Fleische getrennt. — Das wichtigste ist jedoch die Bildung des Auges, das bei allen drei andern Figuren ganz für die Vorderansicht rund nach vorn herausgebildet liegt, während es hier sich flach und etwas schief nach den Seiten des Gesichtes legt und für die Profilansicht gearbeitet ist. Es ist dies ein Versuch strengerer Stilisirung des Auges im Einklange mit der gesammten knappen und strengen Tendenz der Figur. Auch die von Tenea stilisirt das Auge strenger als die von Thera, deren naturalistische Liderbildung sie verlässt; aber sie vollführt ihre Umbildung doch auf der vom theräischen Apollo gegebenen Gesammtgrundlage, welche die Londoner Statue nicht anerkennt.

Fassen wir das Resultat unsrer Vergleiche zusammen, so ergiebt sich, dass, während der Apollo von Tenea als die Vollendung des in dem theräischen Erstrebten gelten darf, die neue Londoner Figur sich eher als eine Weiterentwickelung des in der orchomenischen Statue, wenn auch in roher plumper Weise Geleisteten darstellt. Das Streben nach knapper Präcision jedoch, diese Basis künftiger Weiterentwickelung, ist beiden, der Münchner und der Londoner Statue gemeinsam, aber das Resultat ist ein sehr verschiedenes.

Trotz aller dieser Unterschiede ist indess der gemeinsame Grundtypus dieser Figurengruppe ganz unverkennbar und auch so bekannt dass man kaum daran zu erinnern braucht: dass sie alle, fest auf beiden Füssen stehend, das linke Bein vorsetzen; dass die Arme straff an den Seiten herabhängen, an den Oberschenkeln anliegen und vom Mittelkörper nur durch die starke Einziehung der mageren Taille getrennt werden; dass die Hände geschlossen sind,

und zwar so, dass die Breitseite des Daumens nach vorn sieht; dass endlich die Haare nach hinten lang auf den Nacken fallen. Es ist klar, dass éin Original, d. h. ein von einem Künstler oder einer Schule geschaffener Typus allen zu Grunde liegen muss. Verschiedene Spuren, hier die Bildung der Haare, dort der Lippen, die des Ohres u. dgl., auch die ganze Anlage der auf dünnen nackten Beinen ohne jede Stütze ruhenden Figuren, weisen darauf hin, dass ihr Original nicht für Steinsculptur, sondern für die alte Holztechnik mit oder ohne Metallbekleidung geschaffen war; bei der Uebertragung in die Steinsculptur wurde es an verschiedenen Localen verschieden umgestaltet. Erst mit Werken wie der Strangford'sche Apollo beginnt eine auf wesentlich neuer Anschauung beruhende Bildung.

Ich halte es für kaum zweifelhaft, dass wir die Schöpfer unsres Schultypus in den kretischen Daedaliden und deren Hauptrepräsentanten Dipoinos und Skyllis zu erkennen haben, deren Kunst sich von jener Insel aus über den Peloponnes und einen Theil des Festlandes verbreitete, im Gegensatze zu einer andern, von Ionien herkommenden Kunstweise. Den Daedaliden gebührt gewiss die schulmässige Feststellung jenes Typus der nackten männlichen Gestalt — gegenüber den langgewandeten Ionern; sie arbeiteten vorwiegend in Holz und Metall[4]) — gegenüber ionischer Marmorbildhauerei; ihre Richtung endlich wird sich wohl mit derjenigen decken, die ich bei früherer Gelegenheit die ägyptisirende genannt habe[5]), hat sie bei aller Selbständigkeit doch die Grundlage des Typus mit ägyptischer Kunst gemeinsam. — Die Verbreitung unserer Statuen passt nicht minder zu unsern wenigen Nachrichten von den Werken der alten Daedaliden. Ja auf eine auffallende, gewiss nicht zufällige Uebereinstimmung will ich nicht verfehlen aufmerksam zu machen: Dipoinos und Skyllis gingen von Sikyon nach Aetolien (Plin. 36, 9) und von Dipoinos kannte man Werke in Ambrakien (Plin. 36, 14). Zwei Exemplare unserer Statuenreihe (die Torsen des Louvre) wurden aber in Actium gefunden, also in unmittelbarster Nähe der beiden von Plinius genannten Gegenden; was ist wahrscheinlicher als dass jene Statuen in der sonst von den Strömen der Kunst kaum berührten Landschaft im Anschlusse an den von jenen Künstlern eingeführten Typus entstanden? Für Boeotien, dem wir die orchomenische und die neue Londoner Figur verdanken, haben wir allerdings weniger bestimmte Anhaltspunkte. Freilich berichtete die Tradition, dass das Xoanon des Herakles in Theben Daedalos selbst nicht nur gemacht, sondern auch geweiht worden sei, und als sein Werk galt auch der Trophonios in Lebadeia; doch fasste man unter Daedalos' Namen auch andere älteste Kunst zusammen, die mit der hier besprochenen besonderen Richtung nichts zu thun hatte.

Dass der einmal dahin verpflanzte Schultypus in Boeotien eine eigene Entwickelung fand, dürfen wir aus dem schliessen, was wir vorhin an der orchomenischen und der sich an sie anschliessenden Londoner Figur im Verhältniss zu den andern bemerkten. Zu noch weiteren Schlüssen berechtigt uns indess ein Monument, dessen Erwähnung hier nicht fehlen darf: die Stele des Dermys und Kitylos in Tanagra. Sie zeigt uns deutlich, wie sehr sich der alte Daedalidentypus in Boeotien eingebürgert haben muss, denn ihn erkennen wir sofort in den beiden Figuren der Stele wieder; ja trotz ihrer Rohheit bemerken wir auch hier gewisse wesentliche Eigenthümlichkeiten der vorhin statuirten boeotischen Gruppe, nicht nur die höher gezogenen Schultern, vor Allem auch die charakteristische Beckenbildung. Aus den Inschriften der Stele ergiebt sich mit Sicherheit, dass sie viel weniger alt ist als man erwarten sollte[6]). Der in Boeotien aufgenommene Daedalidentypus hatte seine Blüthe, wie sie die Londoner Statue zeigt, aber auch seine Decadenz und ein unwürdiges Nachleben in provincieller Tuffarbeit für Gräber. Unfähig aus eigener Kraft

[4]) Dies sowie die Irrthümlichkeit von Plinius Angabe über ihre Marmorarbeit weist nach Klein (arch. epigr. Mitth. a. Oesterr. V S. 94 ff.)

[5]) Mitth. d. Ath. Inst. VI S. 180.

[6]) s. Robert in Arch. Ztg. 1875 S. 151. Körte, Mitth. d. Ath. Inst. IV S. 270.

Neues zu entwickeln, scheint die boeotische Kunst indess um dieselbe Zeit Fremdes herangezogen und nachgeahmt zu haben[7]).

Es bleibt uns schliesslich noch ein Wort zu sagen über die Bedeutung unserer Figur. Dass der Typus immer nur Apollo darstelle, wird man wohl nicht mehr annehmen wollen, ebensowenig wie man in der Figur von Tenea bereits die Vorstufe zu dem belvederischen Apollo, dessen wesentliche Züge bereits in jenem enthalten seien[8]), wird anerkennen wollen. Gerade für die teneatische Statue hat Milchhöfer (Arch. Ztg. 1881, S. 54) die Bestimmung als Grabfigur aufs höchste wahrscheinlich gemacht. Aehnliches gilt für die von Thera, und für die Popularität des Typus in Boeotien zu sepulcraler Verwendung zeugt das tanagräische Monument. Die Sitte Grabstatuen zu errichten war ja auch, wie Löschcke nachgewiesen hat[9]), wenigstens in Attika im 6. Jahrhundert sicher verbreitet. Freilich die beiden Torsen von Actium wurden im Heiligthume des Apollo gefunden; aber ob sie Apollo oder nur menschliche Personen, vielleicht Sieger, vielleicht andere Dedicanten, darstellten, wird nicht zu entscheiden sein[10]). Dass der Typus für Apollo verwendet werden konnte, wird indess Niemand bezweifeln wollen. Ein interessantes pompejanisches Bild (wie es scheint unpublicirt[11]) zeigt in ziemlich getreuer Wiedergabe des alten eigenthümlichen Stiles eine Figur genau unseres Typus, und zwar als Cultbild hinter einem zweistufigen Altar, also doch offenbar Apollon.

Endlich dürfen wir nicht vergessen, dass jene Daedaliden, denen wir die Schöpfung des Typus zuschrieben, selbst nur Götterbilder arbeiteten und zwar in den altheiligen Stoffen Holz, Elfenbein und Metall. Erst die an jene Wanderkünstler anknüpfenden localen Kunstschulen mögen den Typus für im Freien aufzustellende Grabmonumente und Weihgeschenke benutzt und in Stein ausgeführt haben.

A. Furtwaengler.

7) Vgl. Körte, Mitth. IV S. 270 ff.

8) Arch. Ztg. 1878, S. 7.

9) Mitth. d. Ath. Inst. IV S. 299 ff.

10) Das herabfallende Haar, wegen dessen noch Körte Mitth. III S. 305 den Namen Apollon beibehalten will, ist aus hocharchaischer Kunst auch für nichtgöttliche Figuren durch zahlreiche Beispiele zu belegen, wie sie besonders kleine Bronzen und Vasenbilder liefern; von Marmorsculpturen nenne ich nur den Jüngling der einst Finlay'schen altattischen Grabstele.

11) Es befindet sich in dem bei Fiorelli, *descrizione di Pomp.* p. 133 beschriebenen Hause im *oecus* links vom Eingange, auf gelbem Felde.

MISCELLEN.

VERMISCHTE BEMERKUNGEN.

I. Die Amazonenreliefs in Patras (Mitth. d. Deutschen Arch. Inst. z. Athen V Taf. 15; vgl. III S. 68f., V S. 364ff., VI S. 306ff.).

Drei im Besitz des Herrn Green zu Patras befindliche längliche Kalksteinquadern mit ziemlich genauen Copien von ebenso vielen Platten des phigalischen Amazonenfrieses sind neuerdings von Duhn und Ludwig Gurlitt beschrieben, herausgegeben und zum Gegenstande von Erörterungen darüber gemacht worden, in welcher Epoche der antiken Kunst und auf welchem Wege diese Nachbildungen zu Stande gekommen seien. Gurlitt hatte sich dafür entschieden, dass sie in römischer Zeit nach dem Tempelfries selbst copirt worden seien; Duhn dagegen wies ihn hierfür in lebhaften Worten zurecht: die Copien von Patras seien vielmehr im vierten oder dritten vorchristl. Jahrhundert nach den Originalentwürfen zum phigalischen Fries gearbeitet, die sich in athenischen Künstlerkreisen fortgepflanzt hätten.

Diese ganze Controverse erledigt sich meiner Meinung nach auf eine sehr einfache Weise: die Reliefs sind modern. Es führen hierauf eine ganze Reihe von Thatsachen.

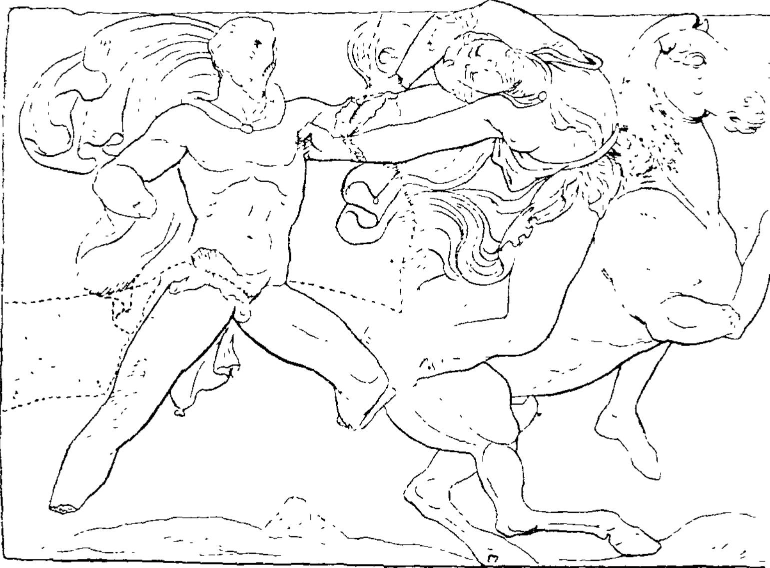
War es schon an sich auffallend, unter wirklich antiken Monumenten verhältnissmässig so genauen Copien eines für architektonischen Zusammenhang componirten Werkes zu begegnen, eines Werkes, das sich in einem entlegenen arkadischen Heiligthume befand und noch dazu in schwer zugänglicher Höhe angebracht war, so ist die Weise wie dasselbe copirt wurde doppelt verdächtig. Aus einem fortlaufenden Friese sind einzelne Platten — und zwar drei Platten, die in der Ivanoff'schen Anordnung auf einander folgen — herausgegriffen und in gesonderte Umrahmungen eingeschlossen worden. Dabei ist der Copist so handwerksmässig verfahren, dass er die Gruppen nicht nach Compositionsmotiven, sondern nach Plattenfugen abtheilte, die man im Alterthum unter dem farbigen Ueberzuge des Reliefhintergrundes von unten her vermuthlich kaum gesehen hat. Und wer wird es wohl Duhn glauben, dass der Erfinder des Frieses seine Entwürfe nach der zufälligen Länge der Platten, statt nach dem Zusammenhange der Composition eingetheilt habe? Bei dieser nach rein äusserlichen Gesichtspunkten gemachten Eintheilung ist es dem Copisten unter anderem auch passirt, wie schon Gurlitt hervorgehoben hat, dass er eine der Amazonen sich gegen einen Gegner wehren lässt, der gar nicht da ist — er befand sich eben in Phigalia auf der anstossenden Platte und ist daher einfach weggelassen worden (siehe *A* auf der Gurlitt'schen Tafel, nach der ich die Reliefs im Folgenden von oben nach unten fortschreitend mit *A B C* bezeichne). Eine solche Gedankenlosigkeit wäre bei einem antiken Copisten, und vollends wenn er der Blüthezeit griechischer Kunst angehörte, schwer denkbar, erklärt sich aber sehr einfach, wenn die Copie angefertigt wurde, nachdem die einzelnen Platten getrennt ausgegraben und bekannt gemacht worden waren. Nur so erklärt sich auch die ganz beispiellose Thatsache, dass der Verfertiger der patreser Reliefs dieselben nicht gleich gross machte, sondern die zufälligen Verschiedenheiten in der Plattenlänge seiner Vorbilder auf seine verkleinerten Copien übertrug (*A*: Patras 0,54 = Phig. 1,345; *B*: Patr. 0,66 = Phig. 1,40; *C*: Patr. 0,595 = Phig. 1,38).

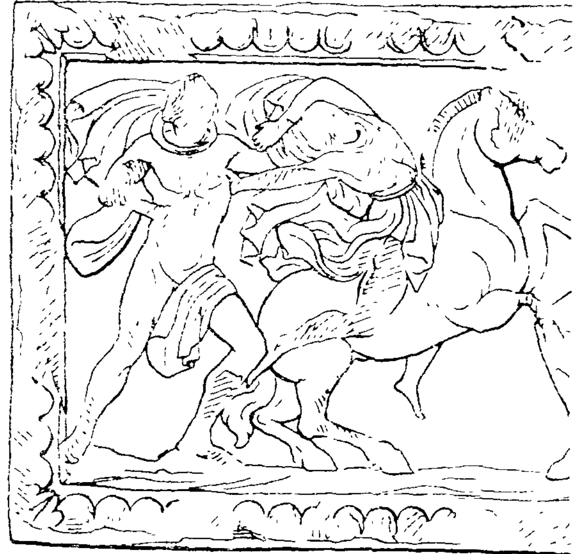
Und was ist das für eine wunderliche Einrahmung! Welch' unerhört plumpe rohe und unverstandene Form des „Eierstabes"!

Noch sonderbarer sind die Werkstücke, auf welchen die Reliefs gemeisselt sind: längliche rechteckige Kalksteinblöcke von 89 × 40 × 32 Cm. (nach Duhn), an deren Vorderfläche die Relieffelder ausgetieft wurden. Duhn hält diese Steinbalken für Architrave, Gurlitt wegen der Bohrlöcher auf ihrer oberen Fläche für die Träger eines Geländers; von Architekten aber weiss Niemand auch im entferntesten zu sagen, an welcher Stelle eines antiken Gebäudes dergleichen Werkstücke irgend verwendet gewesen sein könnten. An der Aussenseite eines Baues übrigens keinenfalls: denn die Reliefs zeigen trotz des weichen Materials keinerlei Spuren von Corrosion; sämmtliche Beschädigungen rühren entweder von Bestossung her oder sind Fehler des Steines.

Am bedenklichsten wird man bei einer Vergleichung der Einzelheiten mit den phigalischen Originalplatten. Wir gehen daher im Folgenden die patreser Reliefs im einzelnen durch.

A = Wagner, *Fregio del Tempio di Apollo Epicurio* (1814) Taf. 22; Taylor Combe, *Ancient Marbles in the British Mus.* (1820) IV Taf. 17; Stackelberg, Apollotempel zu Bassae (1826) n. 7, Taf. 13; Blouet, *Expéd. de Morée* (1833) II Taf. 20 F. II. 7: Ivanoff, *Ann. dell' Inst.* 1865 S. 38 n. 7: Overbeck, griech. Plastik I³ Fig. 94, Ost 16; Lange, Ber. d. sächs. Ges. 1880 Taf. 3, Ost 17.





Von dem sinnlosen, weil aus dem Zusammenhange gerissenen Motive der Amazone rechts zunächst dem Plattenrande ist schon oben die Rede gewesen. Für die beiden anderen Gestalten aber ergiebt sich der moderne Ursprung aus der phigalischen Platte so schlagend, dass wir den betreffenden Theil beider Reliefs dieser Erörterung in Zinkdruck zu bequemerer Vergleichung vorgesetzt haben.

Auf dem patreser Relief hängt dem Krieger, welcher die Amazone an den Haaren rücklings vom Pferde herabreisst, über Schenkel und Scham ein Gewandstück herab. Verwundert fragt man sich, wo dieses herkomme; denn nirgends ist ein Zusammenhang mit der rückwärts flatternden Chlamys zu entdecken. Duhn nun behauptet, jener Gewandzipfel sei ursprünglich auch auf dem phigalischen Friese vorhanden gewesen; bei einer Aenderung des Chlamysmotives habe der Künstler es aber wegcorrigirt und nur durch ein Versehen sei ein Rest des Zipfels zwischen den Beinen stehen geblieben. Allein er selbst muss zugeben, dass auf dem Schenkel des Kriegers keine Spuren einer Wegmeisselung des Gewandes zu entdecken sind; und in der That kann hier nie ein solches gesessen haben. Sodann aber übersieht er, dass, wie obenstehende Skizze lehrt, der zwischen den Beinen des Kriegers herabhängende Zipfel keineswegs das Rudiment eines später aufgegebenen Faltenwurfes ist, sondern auf das Beste mit der flatternden Chlamys des Jünglings in Zusammenhang steht. Der Zipfel derselben hängt offenbar nur deswegen so weit hinunter, weil er mit einer noch deutlich erkennbaren Bommel beschwert ist. Hiervon kann man sich selbst vor dem Gipsabguss leicht überzeugen und so haben das Chlamysmotiv auch Stackelberg und Trézel (in der *Expéd. de Morée*) ganz richtig aufgefasst. Nur Corbould, der Zeichner für die *Ancient Marbles* trennt die Chlamys von jener Gewandpartie zwischen den Beinen des Kriegers. Der Grund für jenes Versehen aber liegt auf der Hand. Nach Combe (S. 31) ist nämlich der Oberkörper des Jünglings erst nachträglich von Spencer Stanhope in einem Bauernhause unterhalb Phigalias aufgefunden, 1816 von diesem dem Britischen Museum geschenkt und unserem Relief angefügt worden; daher zeichnete denn auch Wagner im Jahre 1814 die Gestalt noch ohne ihren Oberkörper. Bei der Zusammensetzung ist auch ein ausgebrochenes Stück des Reliefhintergrundes so weit mit Gips zugeschmiert worden, als dies auf der vorstehenden Skizze nach einer freundlichen Notiz der Herren Newton und Murray durch

Punktirung angedeutet worden ist. Nur hierdurch ist der Zusammenhang des Chlamyssaumes mit jenem Zipfel zwischen den Beinen unterbrochen und verdunkelt worden. Lediglich durch diese Ergänzung also ist der Irrthum bei Corbould, Duhn und — wie ich jetzt auch hinzufügen darf — dem Verfertiger der patreser Reliefs entstanden. Erst nach der Zertrümmerung und Wiederzusammensetzung der phigalischen Friesplatte wurde es möglich, die hinter Rücken und Schenkel sich hinabziehende Chlamysfalte für die Begrenzung derselben nach unten zu nehmen, wie dies in den Copien von Patras geschehen ist. Hiermit aber scheint mir ihr moderner Ursprung zur Evidenz erwiesen.

Dies Resultat wird durch eine weitere Durchmusterung der Einzelheiten lediglich bestätigt. Jenes Schenkelgewand verdankt seine Entstehung keineswegs allein einer falschen Deutung der Faltenreste zwischen den Beinen, sondern offenbar auch dem modern prüden Bestreben, die Schamtheile zu decken. Etwas ähnliches werden wir auf Platte *C* wiederfinden, wo das Gewand über die Scham des knieenden Griechen heraufgezogen ist. Aber auch auf unserem Relief verräth sich dieselbe Tendenz darin, dass der entblösste Schenkel der Reiterin sittsam verhüllt ist, während ihn die phigalische Platte in voller Nacktheit zeigt.

Auch hier behauptet Duhn, dass die betreffenden Gewandpartien auf dem phigalischen Fries ursprünglich vorhanden gewesen und nur später weggemeisselt seien. Auf dem Schenkel der Amazone selbst und auf dem Schulterblatt des Pferdes ist aber, wie man schon auf dem Gipsabguss erkennt und wie mir die Herren Newton und Murray bestätigen, durchaus keine Spur einer Wegmeisselung von Gewandfalten zu sehen. Am Halse des Pferdes dagegen ist vor dem Bauch der Amazone eine grössere nicht vollendete Stelle, die in ihrer Form allerdings ungefähr der halbmondförmig sich vorbauschenden Falte auf dem patreser Relief entspricht. Aber sie könnte sehr wohl lediglich deshalb nicht fertig gearbeitet sein, weil diese ganze Partie für die Unteransicht durch das vorspringende Schulterblatt des Pferdes ziemlich verdeckt war; um so wahrscheinlicher ist dies, als sich ungeglättete Raspelstriche am ganzen Pferdehalse hinaufziehen. Gesetzt aber, es hätte sich hier wirklich ursprünglich eine Gewandfalte befunden, die später weggemeisselt wurde, so liesse sich ihr Wiedererscheinen auf der patreser Copie doch wohl auch dadurch erklären, dass der Copist bei flüchtiger Betrachtung die halb weggemeisselte Falte für eine noch wirklich vorhandene versah. Den Schnitt des seitwärts geschlitzten Chitons der Amazone scheint er überhaupt gar nicht recht verstanden zu haben.

Ebensowenig die Bewegung ihrer linken, über den Kopf zurück den Oberarm des Gegners packenden Hand: auf *A* spreizt sie die Finger mit einer ganz sinnlosen Geberde aus, während sich an der phigalischen Platte am linken Biceps des Jünglings noch deutlich die Bruchspuren ihrer Hand erhalten haben, die hier ungefähr in der Weise eingriff, wie dieses auf unserer Skizze angedeutet worden ist. (Stackelberg hat auf seiner Tafel das Motiv der Hand nicht ganz richtig ergänzt.)

Ich schliesse die Besprechung dieser Platte mit dem Hinweis auf die unantike Kleinheit und die modern kokette Form des linken Fusses der Amazone und die Missgestalt des linken Vorderschenkels am Pferde.

B = Wagner Taf. 16; *Ancient Marbles* IV Taf. 15; Stackelberg n. 6, Taf. 12; *Expéd. d. Morée* II Taf. 20 F. II, 6; Ivanoff n. 6; Overbeck Ost 19; Lange Ost 15.

Man hat dem Funde gerade dieses Stückes unter den patreser Reliefs eine besondere Bedeutung zugeschrieben, da uns durch dasselbe die Gestalt der knieenden Amazone in der linken Ecke wiedergeschenkt sei, welche auf der entsprechenden Platte des phigalischen Frieses weggebrochen ist. Haben wir dem gegenüber mit unsrer Behauptung des modernen Ursprungs Recht, so steht zu erwarten, dass sich dies in jener aus eigenen Mitteln hinzugefügten Amazone besonders deutlich kundgeben werde. Und in der That scheint es uns kein Zufall zu sein, dass sie so auffallend schmerbäuchig und ungeschickt gerathen ist; dass ihr rückwärts schleppender Mantel gerade genau der Bruchlinie des Reliefs folgt; dass das rechte Bein des Kriegers viel zu lang geworden, und dass er es ihr in so ungeschickter Weise auf den Schenkel setzt, statt es kräftig dagegen zu stemmen: man erwartet jeden Augenblick seinen Fuss abrutschen zu sehen. Und was ist das vollends für ein Helm, den er trägt! Man merke nur auf den Metallbügel statt des Rosshaarbusches und auf die verquetschte Form des Helmkopfes. Offenbar verstand der Verfertiger der patreser Copie die Helmform in dem beschädigten Zustande der phigalischen Platte gar nicht mehr und machte aus derselben daher einen solchen

modernen Pompierhelm. Mir scheint dieser Zug allein hinreichend um den modernen Ursprung des Reliefs zu erweisen.

Dass die Schildhandhabe bei dem knieenden Krieger, der dritten Figur von links, an einer unmöglichen Stelle sitze, lässt sich nicht einfach mit Gurlitt durch die Annahme erklären, es hätten die Reliefs in alter Zeit von einem sehr niedrigen Augenpunkt aus copirt werden müssen. Vielmehr hat auch hier der moderne Copist den Bruch des Schildrandes auf dem antiken Original nicht zu deuten verstanden, wie er denn auch den Krieger ganz unmotivirter Weise mit einer Amazonenkappe statt eines Helmes versehen hat.

Bei seiner Gegnerin ist der Schwertgriff in der rechten Hand weggelassen. Dies mag man allenfalls entschuldigen; nicht zu entschuldigen ist aber der sinnlos zierliche Gestus, zu welchem der Copist die Finger der linken Hand ergänzt hat: statt der krampfhaft im Schlachtgewühle geballten Hand spitz zusammengelegte Finger, wie für ein Stückchen Zucker oder eine Tasse Kaffee!

C = Wagner Taf. 17; *Ancient Marbles* IV Taf. 19; Stackelberg n. 9, Taf. 15; *Expéd. de Morée* II Taf. 21, F. I, 9; Ivanoff n. 5; Overbeck Ost 14; Lange Ost 19.

Auf diesem Relief giebt nur eine Figur zu Bedenken Veranlassung: der ins Knie gestürzte Krieger in der Mitte desselben, dieser aber auch zu den stärksten.

Da ist es zunächst wiederum der Helmbusch, der zu einer gänzlich unantiken Form verändert wurde, weil der Copist den vom Schildrand seines Nebenmannes zur Seite gedrängten, hinten herabhängenden Zipfel des Busches übersah. Was thut ferner die linke, auf den Boden gestützte Hand? Auf der phigalischen Platte „umkrallt" sie keineswegs, wie Duhn meint, den grossen Zeh des Nebenmannes, sondern hielt ein Schwert: die Einsatzöffnung für die Schneide desselben ist auf dem Original noch deutlich zu erkennen. Auf dem Relief von Patras scheint es aber allerdings fast, als ob der Copist dies Motiv so verstanden habe, dass der Gestürzte den Fuss des neben ihm stehenden Kriegers packe — ein natürlich ganz absurder Gestus.

Man wird diesem durch allgemeine Erwägungen und die Einzelprüfung begründeten Verdammungsurtheile vielleicht zweierlei entgegenhalten: erstens den guten Reliefstil der patreser Copien und zweitens die Fundangaben.

Was den ersteren anbetrifft, so ist allerdings zuzugeben, dass der Hochreliefstil des phigalischen Frieses gar nicht ungeschickt in die flachere Reliefhebung übersetzt ist, die das weichere Material nöthig machte. Allein dies würde sich auch bei einer modernen Nachbildung ziemlich einfach durch die Annahme erklären, dass der Copist sein Werk nicht unmittelbar nach den Originalen oder einem Gipsabgusse, sondern nach einer flüchtigen Zeichnung ausführte, welche ihm bei diesem Uebersetzungsprocesse vorgearbeitet hatte; würde eine solche Hypothese doch die Menge von Missverständnissen und Abweichungen, die ganze schematische Vereinfachung der Originalmotive am besten erklären. Vielleicht gelingt es auch noch einmal die Vorlage aufzufinden, der die patreser Reliefs nachgebildet sind.

Allen übrigen stilistischen Einwänden gegen den modernen Ursprung der Reliefs möchte ich mit der Frage begegnen, in welche Epoche der antiken Kunst die Copien denn wohl gehören sollen? Die grosse Divergenz der Ansichten hierüber bei Gurlitt und Duhn ist ganz erklärlich: für die gute Zeit griechischer Kunst sehen die Reliefs zu römisch, für die römische Epoche zu griechisch aus.

Aber die Provenienznachrichten! Hier haben die Nachforschungen noch nicht bis zu Ende geführt werden können; sie werden vielleicht auch nie zu Ende zu führen sein. Soviel aber habe ich bei meinem letzten Aufenthalt in Patras aus guten Quellen erkundet, dass die Provenienznotizen, wie sie Duhn und Gurlitt mittheilen, sicherlich nicht richtig sind. Weder sind die Reliefs „kürzlich" aufgefunden, noch haben sie bei ihrer Auffindung als Treppenstufen gedient, noch sind sie endlich überhaupt von Herrn Green selbst ausgegraben worden. Dieselben haben vielmehr seit c. 25 Jahren in den Räumen eines hinter der ionischen Bank belegenen Magazins gelagert und sollen von dem inzwischen verstorbenen Erbauer desselben, einem gewissen Stavro Athanasiu, bei der Fundamentirung jenes Hauses aufgefunden worden sein. Weiter ist vorläufig nicht zu gelangen.

Nun fragt man unwillkürlich, warum denn die Reliefs, wenn sie wirklich antik sind, sich nicht früher ans Tageslicht gewagt haben. Der Besitzer versuche doch den Beweis für die Echtheit derselben durch weitere Nachgrabungen zu führen — wenn er zu führen ist!

II. Die sitzenden Frauengestalten des Museo Torlonia und die Statuenbasen im

olympischen Philippeion (*Mon. dell' Inst.* XI 11, 12; *Annali* 1879 S. 176 ff.).

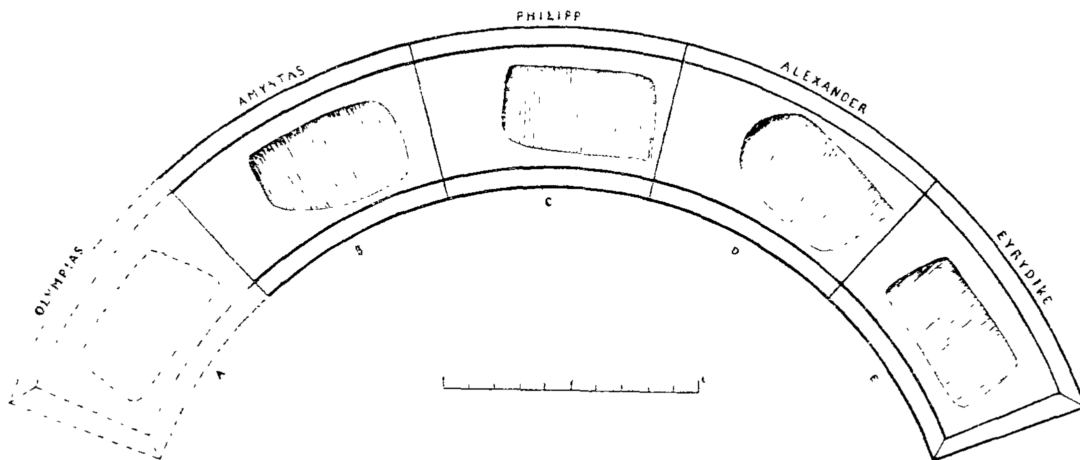
F. von Duhn hat an die Herausgabe von zwei weiblichen Sitzbildern des Museo Torlonia in der Lungara die Vermuthung geknüpft, es möchte die eine derselben (*Mon.* XI Taf. 11), deren Kopf fehlt, die Mutter Alexanders des Grossen dargestellt haben und vielleicht eine Nachbildung der goldelfenbeinernen Statue sein, welche Leochares für das Philippeion zu Olympia gearbeitet hatte (Paus. V 20, 10 und 17, 4).

Dass der Stammbaum dieser Gattung von sitzenden Bildnissen in die Zeit Alexanders des Grossen und seiner Nachfolger zurückgehe, wird man Helbig (Untersuchungen über die camp. Wandmalerei S. 32 f.) und Duhn gern zugeben; Letzterer hätte sich hierfür auch auf die graciöse petersburger Terracotte bei Stephani *Compte-rendu* 1860 Taf. 4, 3 S. 87 berufen können, welche eine ganz auffallende Aehnlichkeit mit der fraglichen Statue zeigt. Aber schon dass dieser Typus in griechischer und römischer Zeit von den Künstlern ausschliesslich für Damen von königlichem Geblüte reservirt worden sei, wird man zu bezweifeln geneigt sein, wenn man sich jener Terracotte, gewisser Typen auf griechischen Grabreliefs und der männlichen Gegenbilder dieser Statuen, eines Menander u. dergl. erinnert. Und wenn Duhn vollends aus dem „Molosser" unter dem Stuhle den Schluss zieht, es sei die Molosserfürstin Olympias gemeint, so werden ihm so weit wohl nur wenige folgen, wie denn auch schon Robert in der Deutschen Litteraturzeitung 1880 S. 106 hiergegen Verwahrung eingelegt hat.

Dass endlich unsere Statue keinenfalls etwas mit den goldelfenbeinernen Statuen des Leochares im Philippeion von Olympia zu thun habe, lässt sich mit Hilfe der wiederaufgefundenen Basisblöcke streng erweisen. Und ich will diesen Nachweis hier antreten, da jener Fund für die Kenntniss der Philippeionstatuen und ihrer Aufstellungsweise auch positiv einiges nicht uninteressante ergiebt.

Von der halbkreisförmigen, oben und unten mit schönen skulpirten Kymatien gesäumten Basis aus grobkörnigem parischem Marmor sind bisher acht Blöcke zum Vorschein gekommen. Sie lagen bei ihrer Auffindung theils innerhalb des inneren Fundamentringes vom Philippeion, theils sind sie aus den späten Trümmermauern in der unmittelbaren Umgegend des Gebäudes hervorgezogen worden. Unter diesen acht Blöcken gehören vier zur untersten Lage, vier zur Deckplatte der Basis. Von den vermuthlich hochkantig gestellten Mittelsteinen derselben hat sich bisher wunderlicher Weise keine Spur gefunden, so dass uns die ursprüngliche Höhe des Postamentes leider unbekannt ist.

Dafür aber besitzen wir von der Deckplatte desselben, die uns hier zunächst angeht, nicht weniger als $^4/_5$ des Ganzen in vier Blöcken, welche, wie die Dübellöcher und sonstige Thatsachen zweifellos machen, unmittelbar und zwar wahrscheinlich in der Weise aneinander schlossen, wie dies die nachstehende Skizze der Oberansicht in $^1/_{30}$ der wirklichen Grösse zeigt. Die Aufnahme sowohl wie die Zusammensetzung der Basis wird Herrn Bauführer Borrmann verdankt.



Zweifelhaft kann hier höchstens die Reihenfolge der Blöcke *B* und *C* sein. Die Dübellöcher würden allenfalls auch gestatten dieselbe umzukehren; andere Erwägungen aber empfehlen die in der Skizze vorgeschlagene Anordnung beizubehalten.

Wie man nämlich sieht, ist in jeden der Ober-

blöcke die Leere für eine unregelmässig geformte Statuenplinthe von 60 zu 35 Cm. im Mittel eingetieft[1]). Ordnet man die Blöcke *B* und *C* so, wie wir vorschlagen, so erhält man zwischen den einzelnen Statuen nicht nur gleichmässigere Abstände von c. $^1/_2$ M., sondern man gewinnt auch den Vortheil, der grössten Plinthe die Mittelstellung anweisen zu können.

Auf diesen Plinthen nun werden die von Pausanias aufgezählten Goldelfenbein-Bildnisse etwa in der Weise vertheilt gewesen sein, wie es die Beischriften unseres Zinkdruckes vorschlagen. Freilich könnte man einen Augenblick zweifeln, ob nicht vielleicht Amyntas die Mitte zwischen Sohn und Enkel eingenommen; wahrscheinlicher wird es aber immer bleiben, dass Philipp die ausgezeichnetste Stelle auf der Basis einnahm, sei es nun dass er selbst das Philippeion erbaut hatte, sei es dass die Eleer es ihm gestiftet, wie Stark (Zwei Alexanderköpfe S. 21) vermuthete. Ihm zur Seite werden dann zweifellos Amyntas und Alexander gestanden haben und es mag dem Vater der Ehrenplatz zu seiner Rechten eingeräumt gewesen sein, wenn freilich auch dies nicht durchaus sicher ist (siehe Dittenberger Arch. Ztg. 1876 S. 58). An den Enden der Basis müssen dann die Statuen der Olympias und der Eurydike aufgestellt gewesen sein; konnten sie auf diese Weise doch auch am ersten ohne allzu grosse Störung des Eindrucks entfernt und in das Heraion versetzt werden. Natürlich wird Eurydike neben Alexander und Olympias an die Seite des Amyntas zu stehen gekommen sein: uns fehlt mithin wahrscheinlich gerade derjenige Block, welcher ihr Bildniss trug, und wir müssen daher die Grösse ihrer Plinthe nach der ihres Gegenstückes reconstruiren.

Dies genügt aber auch vollkommen zu dem Schlusse, dass ihre Statue sowohl wie die aller übrigen stehend gebildet war, also mit dem Sitzbilde im Museo Torlonia durchaus nichts zu thun gehabt haben könne.

Es folgt aus der Grösse der Plinthenleeren ferner, dass sämmtliche Bildnisse das Maass der Lebensgrösse nicht überschritten, dass sich also auch Philipp noch in dieser Beziehung der olympischen Sitte fügen musste, die, so viel wir bis jetzt sehen, erst zu Gunsten römischer Kaiser durchbrochen worden ist.

Es geht endlich aus diesem Reconstructionsversuche der Basis hervor, dass dieselbe nicht ringförmig war wie das Gebäude, das sie einschloss, sondern etwa einen Drittelkreis bildete, also eine Form hatte, die auch sonst in Olympia häufiger nicht nur für grössere zusammenhängende Gruppencompositionen (das grosse Anathem der Achäer mit den um den Zweikampf mit Hektor losenden Helden Paus. V 25. 8, den Kampf des Achilleus mit Memnon V 22. 2, wahrscheinlich auch die grosse halbkreisförmige Basis im Süden des Zeustempels beim Buleuterion), sondern auch zur Aufstellung von zusammengehörigen Bildnissen verwendet worden ist: man vergl. die von der Phialeern errichtete Ehrenbasis Arch. Ztg. 1881 S. 187 zu n. 143, die drei Hemikyklien vor der NO-Ecke des Zeustempels (1877 S. 42 no. 52. 53 und 1879 S. 55 no. 232. 233) und endlich die kleine halbrunde Basis, welche die olympischen Situationspläne zwischen Zeusaltar und Pelopion verzeichnen[2]).

III. Zur Knabenstatue von der Akropolis. Furtwängler hat in den Mittheilungen d. archäolog. Institutes zu Athen V Taf. 1, S. 20ff. den Torso eines in dem bekannten Schema ruhig dastehenden nackten Knaben bekannt gemacht, der auf der Akropolis im SO. des Parthenon ausgegraben worden ist, und demselben einen in derselben Gegend gefundenen Kopf aufgesetzt, für dessen Zugehörigkeit er sich vollkommen verbürgen zu können glaubt.

Mir scheint das Gegentheil sicher, und auch Brunn, Kekulé und Andere haben, wie ich höre, Zweifel an der Zusammengehörigkeit beider Theile ausgesprochen[3]).

Zunächst beweisen die angeblich an einer Stelle des Nackens aneinander schliessenden Brüche gar nichts, wie schon daraus hervorgeht, dass sie gestatteten den Kopf zu drehen (vgl. die angeführte

[1]) Vgl. die Abbildung der ganz ähnlich zugerichteten Deckplatte der Basis für den praxitelischen Hermes in den Ausgr. zu Olympia V S. 9. Ich bemerke, dass dieselbe geformt und von der Gipsgiesserei der kgl. Museen zu beziehen ist.

[2]) Vielleicht gehört auch die halbkreisförmige Basis vor dem Nordende der Echohalle hierher, welche später zu einem rechteckigen Bathron erweitert worden ist. Ein Fundamentrest in Form eines Kreissegmentes hat sich auch zwischen dem südwestlichen Altisthor und dem Südwestbau gefunden.

[3]) Ich werde nachträglich darauf aufmerksam gemacht, dass sich Milchhöfer, Museen Athens S. 56, hierüber ebenfalls zweifelnd geäussert hat. Auch der von Furtwängler als wahrscheinlich zugehörig bezeichnete Fuss muss seinem Stil nach von einer viel alterthümlicheren Statue stammen: vielleicht gehört er zu dem a. a. O. S. 25 angeführten Torso.

Tafel mit dem Holzschnitt ebenda S. 20). Bestimmt widersprechen dagegen die Proportionen: der Kopf ist viel zu gross für den Körper und der Hals um ein beträchtliches zu lang.

Wenn ich nicht irre, braucht dies nur einmal ausgesprochen zu werden um sofort einzuleuchten, besonders wenn man z. B. die Stephanosfigur (Kekulé *Annali dell' Inst.* 1865 *tav. d'agg. D;* Flasch Arch. Ztg. 1878 Taf. 15) oder den petersburger Epheben (Conze Beiträge zur Gesch. d. gr. Plastik Taf. 9; Flasch a. a. O. Taf. 16) danebenhält. Aber man wird vielleicht dagegen Einspruch erheben, dass mit dem attischen Epheben Werke verglichen werden, die, wie auch ich glaube, in ihrem Typus auf peloponnesische Kunstübung zurückgehen. Nun wohl, so versuche man es mit einem wenigstens dem Fundort nach attischen Werke, dem sogen. Apollon auf dem Omphalos und seinen Wiederholungen (Conze Beiträge Taf. 3—7; Waldstein *Journal of hellenic studies* I Taf. 4. 5), oder mit den ebenfalls Athen angehörigen Tyrannenmördern, aus deren Kunstrichtung sich Furtwängler seine Ephebenstatue ja gerade entsprossen denkt und die doch Conze (a. a. O. S. 20) mit als ein Beispiel kleinköpfiger Proportionen anführen konnte, oder endlich mit den Parthenonmetopen, die Furtwängler ebenfalls vergleicht. In allen diesen Fällen wird man finden, dass — um zunächst nur ein möglichst leicht abgreifbares Maass zu nennen — der Abstand der Brustwarzen von einander entweder gleich oder grösser ist als die Kopfhöhe, während diese bei der Akropolisstatue nach Furtwänglers Zusammensetzung jenes Maass um ein beträchtliches überschreiten würde. Oder man nehme eine festere Norm, die fast bei allen diesen Statuen zutrifft: den Abstand des Nabels von einer beide Brustwarzen schneidenden Linie. Mit diesem Maasse stimmen die Kopflängen der zum Vergleich herangezogenenen Statuen noch genauer, und sie bleiben nur in Ausnahmefällen, wie z. B. bei der gespannten Brust des Harmodios darunter. Bei unserem Epheben dagegen würde die Kopfhöhe wiederum ganz erheblich über dieses Maass hinausgehen, sehr viel mehr jedenfalls als dies durch den Altersunterschied erklärlich würde.

Zwar nicht mit dem Zirkel nachweisbar, aber doch auch deutlich genug ist der stilistische Unterschied zwischen Kopf und Körper. Furtwängler hat dies wohl auch selbst gefühlt, wenn er bei einem Vergleich mit den Parthenonmetopen (S. 33) die Uebereinstimmung des Kopfes mit denselben betont, dann aber bemerkt, die Uebereinstimmung erstrecke sich jedoch nicht in derselben Weise auf den Körper, welcher in der Bewegung gebundener, in Bauch und Hüften magerer erscheine als jene. Dies ist im wesentlichen richtig. Ich würde daher geneigt sein, den Kopf für ungefähr gleichzeitig mit den Parthenonmetopen zu halten, den Körper aber für ein wenig früher. Freilich nur ein wenig. Denn trotz der alterthümlichen Gebundenheit in Stellung, Proportionen und einzelnen Formen nähert er sich den Parthenonsculpturen doch besonders darin, dass der Wiedergabe der Haut bereits grosse Aufmerksamkeit zugewandt, dass ihre elastische Spannung hier, ihre Zusammenfaltung dort mit grosser Zartheit wiedergegeben ist. Man vergleiche nur die Falten vor den Achselhöhlen (sie kehren am Parthenon bei dem Jüngling Ostfries 48 Michaelis genau so wieder), über dem Nabel und zu beiden Seiten der Schamtheile. In dieser zarten und lebendigen Arbeit der Haut, die uns hier bei einem immerhin noch archaischen Körper zum ersten Male so deutlich entgegentritt, scheint mir das eigentliche kunstgeschichtliche Interesse der Statue zu liegen.

Ob sie wirklich aus der Kunstrichtung der Tyrannenmörder-Gruppe stammt, dafür scheinen mir in dem Torso nicht genug Elemente zu einem sicheren Urtheil gegeben. Gehörte der Kopf wirklich zu, so müsste dies meines Erachtens mit grösster Bestimmtheit verneint werden. Wir aber halten nach dem Gesagten jedes Urtheil für hinfällig, welches sich auf die Zusammengehörigkeit von Kopf und Körper gründet.

Ich bemerke schliesslich noch, dass sich auch in Olympia Reste von drei jugendlichen Torsen in ähnlicher Haltung gefunden haben, die vielleicht Siegerstatuen von Knaben angehören.

IV. Zur olympischen Siegerliste des Pausanias (VI, 1—18).

Für die Controverse darüber, ob Pausanias seine Beschreibung der olympischen Monumente vorzugsweise aus solchem Materiale gearbeitet, das er selbst als Augenzeuge gesammelt, oder ob er im wesentlichen ältere litterarische Quellen ausgeschrieben, die er nur hie und da aus Autopsie ergänzt — für die Entscheidung dieser Streitfrage scheint mir folgende Thatsache eine ausschlaggebende Bedeutung zu beanspruchen, der man bisher noch nicht die genügende Beachtung geschenkt hat. In dem ganzen über 230 Siegerbildnisse

und andere Ehrenstatuen umfassenden Verzeichnisse des Pausanias lässt sich bisher nicht ein einziges Denkmal nachweisen, welches jünger wäre als die Mitte des zweiten vorchristlichen Jahrhunderts.

Die Thatsache ist, wie ich sehe, auch schon von Rutgers in seiner Ausgabe des Julius Africanus (p. 104) bemerkt worden. Er glaubt aber sie dadurch erklären zu können, dass die Sitte der Siegerstatuen in Olympia seit den Zeiten Alexanders des Grossen in Abnahme gekommen sei. Allein dass diese Meinung falsch ist, lässt sich jetzt schon aus der Menge von späteren Siegerinschriften erweisen, die in Olympia ausgegraben worden sind. Es sind beiläufig 25, von denen einige noch den beiden letzten Jahrhunderten v. Chr. angehören, die spätesten sogar bis in die Mitte des dritten nachchristl. Jahrhunderts hinabgehen. Noch einem Sieger der 260. (= 261 n. Chr.) und der vorhergehenden Olympiaden, dem *κῆρυξ* Valerius Eclectus aus Sinope, wurde in der olympischen Palästra ein Standbild errichtet (Arch. Ztg. 1880 S. 165 n. 368).

Auf diese Weise also kann die auffallende Thatsache nicht erklärt werden, dass in der Liste des Pausanias sämmtliche Sieger fehlen, deren Statuen nachweislich später als etwa 150 v. Chr. errichtet wurden. Soll man nun in der That annehmen, dass er diese späteren Ehrenbilder, die doch überall zwischen den älteren verstreut gestanden haben müssen, jedes Mal sorgfältig übergangen und ihre Existenz verschwiegen habe? Oder ist nicht vielmehr die einzig wahrscheinliche Erklärung darin zu suchen, dass Pausanias einfach das Verzeichniss eines Periegeten ausschrieb, der sein Werk in der ersten Hälfte des zweiten vorchristl. Jahrhunderts verfasst hatte, und dass er es nicht einmal für der Mühe werth gehalten, diese Liste aus späteren Quellen oder aus eigener Anschauung bis auf seine Zeit herab zu ergänzen?

Dass jener Autor Polemo gewesen, wie Wilamowitz und Paul Hirt (***De fontibus Pausaniae in Eliacis. Diss. Gryphiswald.*** 1878) vermuthen, ist an sich hochwahrscheinlich. Die epigraphischen Zeugnisse widersprechen dem auch nicht, begünstigen diese Ansicht vielmehr insofern, als die späteste der in Olympia aufgefundenen Inschriften, welche einen von Pausanias angeführten Sieger nennt, die des Epitherses (Arch. Ztg. 1879 S. 54 n. 229) nach Dittenbergers Annahme vor die Mitte des zweiten vorchristl. Jahrhunderts, freilich nicht weit vor dieselbe gehört, immerhin also bis an die Zeit Polemos heranreicht.

Von litterarischen Zeugnissen machen, so viel ich sehe, nur zwei Siegerstatuen Schwierigkeiten, die aus einer und derselben Künstlerfamilie stammen: die des Amyntas von Polykles (Paus. VI 4, 5) und die des Agesarchos ***τέχνη τῶν Πολυκλέους παίδων*** (VI 12, 8) d. h., wie man seit Otfried Müller wohl mit Recht annimmt, des Timokles und Timarchides (Brunn Künstlergesch. I S. 536 ff.; Bursian, Jahrb. f. class. Philologie 87 S. 99).

Ist die Zeitangabe des Plinius für Polykles (Ol. 156 = 156 v. Chr.; N. H. 34, 51) genau zu nehmen, und ist es wahr, dass Polykles mit seiner Familie für Q. Metellus Macedonicus um 146 v. Chr. die Tempel an der später nach der Octavia genannten Porticus mit Statuen schmückte (Plin. 36, 35), so wird es freilich kaum möglich sein, die olympischen Siegerbildnisse derselben Meister in die Zeit des Polemo zurückzudatiren, von dem es nach Suidas' Ausdruck *γέγονε κατὰ τὸν Πτολεμαῖον τὸν Ἐπιφανῆ* ungewiss ist, ob er nach dem Todesjahre dieses Königs 180 v. Chr. noch gelebt hat.

Aber jene Ol. 156, in der die griechische Kunst auf einmal in einer ganzen Reihe von Künstlern „wieder zum Leben erwacht“ sein soll, kann doch nur ein sehr ungefähres Datum sein, dessen zufälligen Ursprung wir nicht einmal controliren können; hätte Plinius doch, wenn die geringeren Codices Recht haben, sogar den Sohn des Polykles, Timokles, unter derselben Olympiade aufgeführt wie den Vater. Homolle wurde durch die neuerdings in Delos aufgefundenen Künstlerinschriften sogar für den Sohn und den muthmaasslichen Neffen des Polykles auf eine frühere Zeit geführt, nämlich auf die Jahre zwischen 190 und 167 (***Bull. d. corresp. hellén.*** V S. 390 ff.). Was aber die Statuen in den Tempeln des Metellus anbetrifft, so ist doch wenigstens die Möglichkeit nicht auszuschliessen, dass der Besieger Macedoniens sie fertig aus Griechenland mitgebracht haben könne. Es ist hierbei auch auf die Thatsache hinzuweisen, dass Pausanias die in Olympia befindliche Statue des Q. Metellus Macedonicus (Arch. Ztg. 1879 S. 136 n. 267) nicht aufführt, also seine Quelle dieselbe augenscheinlich nicht mehr gekannt hat[4]).

Immerhin ist anzuerkennen, dass hier noch eine

[4]) Die betreffende Basis wurde in der SW-Ecke der Altis noch *in situ* gefunden. Sie ist auf dem Situationsplan der letzten Campagne fälschlich mit dem Namen des Dedicanten, Damon Nikanoros, bezeichnet.

ungelöste Schwierigkeit vorhanden ist. Sie beeinträchtigt jedoch das Hauptresultat, zu dem wir gelangt sind, nicht, dass nämlich Pausanias für seine Liste der Siegerstatuen, also für fast die Hälfte seiner Periegese Olympias (21 gegen 23½ Capitel), eine Quelle aus der ersten Hälfte des zweiten vorchristlichen Jahrhunderts ausgeschrieben hat, ohne nachweisbare Zusätze aus eigener Anschauung zu machen.

Nicht verfehlen möchte ich ferner in diesem Zusammenhang auch auf das Problem hinzuweisen, welches uns die Vermauerung der D a m a g e t o s - I n s c h r i f t (Arch. 1880 S. 52, n. 334) in einer offenbar aus bester römischer Zeit stammenden Ziegelwand des olympischen Südwestbaues stellt.

Als Herr Bauführer Borrmann und ich bei einem Gange durch den damaligen Südwestgraben die Inschrift in der seitlichen Ummauerung einer Thür entdeckten, war uns beiden nicht einen Augenblick zweifelhaft, dass die saubere und solide Einfügung des Blockes gleich bei der Aufführung des vortrefflichen römischen Ziegelwerkes geschehen sein müsse; finden sich dergleichen Steine doch, nach Borrmanns Worten (Ausgr. z. Ol. V S. 44) „in derselben Weise bei den meisten Oeffnungen — vielleicht als Sockel für Thürverkleidungen — angebracht". Demgemäss wurde denn auch die Vermauerung dieser Inschrift von Purgold (Arch. Ztg. a. a. O.) als chronologischer Anhaltspunkt für den römischen Umbau jenes Complexes bezeichnet „da Pausanias die Reihe der Ehrenstatuen jenes rhodischen Geschlechtes noch unverletzt sah".

Wenn nun Borrmann später (Ausgr. z. Olympia a. a. O.) hervorgehoben hat, dass die Möglichkeit einer späteren Einfügung des Blockes „technisch keineswegs ausgeschlossen und demzufolge die Inschrift für die Datirung des Baues nicht mit Sicherheit in Anspruch zu nehmen sei", so ist dies geschehen, um der, wie es schien, unvermeidlichen Folgerung zu entgehen, dass der wahrhaft grossartige Umbau jenes Südwestgebäudes in eine so späte Zeit fallen sollte. Denn dazu erschien ihm die neue Anlage in ihrem Gesammteindruck zu prächtig und zweckmässig, in ihrer technischen Ausführung zu solid und sorgfältig.

Sollte sich eine frühere Entstehung für den Umbau, die auch ich für mindestens sehr wahrscheinlich halte, künftighin durch positivere Thatsachen sicher erweisen lassen, und ist, wie ich überzeugt bin, jener Stein gleich bei der Aufführung der Ziegelwände mit verbaut: wird man da nicht vielmehr umgekehrt schliessen müssen, Pausanias habe aus jener älteren Quelle in sein Verzeichniss eine Statue aufgenommen, die zu seiner Zeit schon beseitigt und deren Basis damals bereits verbaut war?

Die Hoffnung aber, dass eine sichere Datirung jener Ziegelmauer möglich wird, ist noch keineswegs aufzugeben. Hat doch noch neuerdings der Stempel eines Bleirohrs uns die Entstehungszeit des neronischen Baues am Leonidaion kennen gelehrt[5]).

V. Zum „H a d e s" aus S p a r t a (Dressel und Milchhöfer Mitth. d. D. Arch. Inst. in Athen II S. 298, n. 3, und Milchhöfer Arch. Ztg. 1881 S. 297 Taf. 17, 3 und 3 *a*).

In dem letzten Hefte der vorliegenden Zeitschrift hat Milchhöfer sich für die Deutung der bekannten archaischen Reliefs aus Sparta mit den sogen. Kantharosmännern (Mitth. II Taf. 20—24) auf das inschriftliche Zeugniss einer Statuette berufen, von der er auf Taf. 17, 3 und 3 *a* eine Zeichnung Gillierons mittheilt. Die auf den Schenkeln der thronenden Gestalt eingegrabene Inschrift lesen Dressel und Milchhöfer ΑΙΔΕΥΣ und deuten demnach die Statuette als ein Bild des Hades.

Die wunderliche Namensform *Ἀΐδεύς*, für welche auf mein Befragen auch Herr Prof. Kirchhoff kein Beispiel nachzuweisen vermochte, veranlasste mich bei einem Besuche in Sparta die Statue im Dorfe Magula aufzusuchen, wo ich sie im Schmutz an dem Steinzaun eines griechischen Bauerhofes liegen fand. Eine Untersuchung ergab, dass die beiden ersten angeblichen Buchstaben aus zufälligen Verletzungen des Steines verlesen wurden. Die angeführte Zeichnung giebt dieselben nicht richtig wieder; die Inschriftstelle sieht vielmehr so aus: ΝΔΕVΣ (auch die untere Hasta des Y auf Milchhöfers Tafel ist in Wirklichkeit nur eine zufällige Verletzung). Dagestanden hat also *Δεύς*, die lakedämonische (und böotische) Namensform für *Ζεύς* (siehe die Beweisstellen bei Benseler, Wörterb. d. gr. Eigennamen s. v.). Diese Lesung wird auch dadurch gestützt, dass sich nur auf diese Weise eine symmetrische Vertheilung der Buchstaben zwischen den Armen der Figur ergiebt.

Berlin. GEORG TREU.

[5]) Ausgr. z. Ol. V S. 23, Olympia und Umgegend S. 28, wo jedoch Adler den Wortlaut der Inschrift beide Male falsch citirt. Sie heisst weder NER. AVG. noch NERON. AVG. sondern NERONIS· AVG <

BERICHTE.

ERWERBUNGEN DER KÖNIGLICHEN MUSEEN IM JAHRE 1881.

I. Sammlung der Skulpturen und Abgüsse.

Originale europäischer Provenienz kamen der Abtheilung im Verlaufe des Jahres kaum zu; zwei Skulpturfragmente von Kalkstein aus Unteritalien und Bruchstücke eines Marmorreliefs römischen Fundorts sind allein nennenswerth; die letzteren sind bei räthselhafter Darstellung trotz starker Zertrümmerung durch ihre starke Hochreliefbehandlung mit Hervortreten des Landschaftlichen merkwürdig. Die archäologische Zeitung dürfte bald eine Publication bringen.

Gross war aber der Zuwachs durch die Fundstücke der zweiten pergamenischen Ausgrabungsperiode. Theilweise zu den Altarreliefs und auch zu den zugehörigen Inschriften Ergänzungen bietend, der grösseren Mehrzahl nach aber zu der einstigen Ausstattung des Heiligthums der Burggöttin Athena gehörig, vervollständigen sie im kgl. Museum dessen vorzugsweise der Königszeit angehörigen pergamenischen Bestand sowohl an Architektur als an Skulptur, wie an Inschriften. Da im Januarhefte des Jahrbuches der kgl. preuss. Kunstsammlungen ein, wenn auch noch so vorläufiger, doch möglichst eingehender Bericht von den Herren Humann, Bohn und dem Unterzeichneten bereits gedruckt ist, erscheint eine Wiederholung näherer Nachrichten hier nicht am Platze.

Abgüsse wurden namentlich aus Paris und Athen bezogen.

Aus Paris: Grabstele der Philis von Thasos (Fröhner *musées de France pl.* 39); attische Grabstele des Phainippos, neue Erwerbung des Louvre; ebendaher ein wahrscheinlich auch attisches Relief, eine Variation des sog. Besuchs des Dionysos beim Ikarios darstellend (abgebildet bei Deneken *de theoxeniis. Diss. inaug. Berol.* 1882 und Arch. Ztg. 1881 Taf. 14); Satyrbüste aus Vienne (Fröhner *cat.* no. 276); weiblicher Kopf aus Epirus (Heuzey in *Mon. gr. publ. par l'assoc. pour l'encour. des études gr. en Fr.* 1873, *pl.* I); sogenannter Medusenkopf (Fröhner *musées de France pl.* 25); endlich die vielbesprochenen Arm- und Handfragmente zur Venus von Milo und eine kleine mittelmässige Replik der schönen Statue im kgl. Museum zu Berlin, der aus Rom erworbenen Bacchantin (no. 755 A). Diese Replik befindet sich seit langer Zeit im *Cabinet des médailles.*

Aus Athen: Die neugefundene kleine Copie der Parthenos des Phidias, deren Abguss uns soeben auch als Geschenk der archäologischen Gesellschaft in Athen zugeht. Vervollständigt wurden die Reliefs der Balustrade der Nike Apteros und neu geformt mit geneigter Erlaubniss des Besitzers ein Grabakroter aus Trachones. Von Athen aus wurden auch Formungen von Skulpturen in Böotien in unserem Auftrage begonnen.

Ein Abguss des vatikanischen Gigantomachiereliefs (Stark, Gigantomachie Fig. I) gelangte neben dem entsprechenden Theile des pergamenischen Altarreliefs zur Aufstellung.

Endlich wurde der Abguss eines vortrefflichen jugendlichen Portraitkopfes aus Rom, dessen Original hier in Berlin im Privatbesitz ist, erworben.

Conze.

SITZUNGSBERICHTE.

Archäologische Gesellschaft in Berlin.

Sitzung vom 3. Januar 1882. Nach Wiederwahl des aus den Herren Curtius, Schöne, Conze und Trendelenburg bestehenden Vorstandes und Rechnungsablage durch den Schatzmeister legte der Vorsitzende folgende Schriften vor: *Πρακτικὰ τῆς ἀρχαιολ. ἑταιρίας* 1880—81, Westdeutsche Zeitschrift für Geschichte und Kunst, herausg. von Hettner und Lamprecht I, 1; Overbeck, Künstlerinschrift und Datum der Aphrodite von Melos (Berichte der sächs. Gesellsch. der Wiss.); Pervanoglu, *le terme di Monfalcone*; E. Pais, *Σαρδόνιος γέλως* und *la Sardegna prima del dominio Romano;* Gozzadini, *note archeol. per una guida dell' Appenino bolognese* und *discorso nell' inaugur. del museo civico di Bologna;* Bericht über die Verhandlungen der archäolog. Section auf der 35. Philologen-Versammlung in Stettin. Darauf berichtete Herr Curtius über die Arbeiten der preuss. Offiziere, welche in diesem Winter im Dienste der Wissenschaft auf classischem Boden thätig sind. Herr Hauptmann Steffen ist damit beschäftigt die Burg und die Umgegend von Mykenai, diese im Maassstab von 1 : 12,500, jene von 1 : 750 aufzunehmen. Herr Hauptmann Steinmetz hat den Areopag vermessen und nimmt jetzt die Section von Attika auf, deren Mittelpunkt Spata bildet, während Herr Premierlieutenant von Hülsen den südlichen Hymettos aufnimmt, wo das Dorf Vari mit der bekannten Nymphengrotte liegt und die an Grabmälern reiche alte Strasse nach Sunion entlang führte. — Herr Conze legte die Schrift des Herrn Wagnon, *la frise de Pergame et le groupe du Laocoon* (Genf 1881) vor; dieselbe beschäftigt sich namentlich mit der Vergleichung des Laokoon und des im Motiv der Hauptfigur dieser Gruppe so ähnlichen Giganten, des Gegners der Athena, im Altarfriese von Pergamon. Herr Wagnon neigt dazu, die Entstehung des Laokoon in Abhängigkeit von der entsprechenden Figur im Friese zu denken, vielleicht mit geringem Zeitunterschiede. Der Vortragende hat schon früher erklärt, eine ähnliche Auffassung nicht abweisen zu können. Sodann gelangten zur Vorlage von Herrn Walcher von Moltheim, österreichischen Generalconsul in Paris, gütigst übermittelte heliographische Abbildungen der Bronzefigur eines Dornausziehers, welche jetzt in den Besitz des Baron Edmund von Rothschild in Paris übergegangen ist; in ihrer naturalistischen Richtung ist sie dem jetzt im brit. Museum befindlichen ehemals Castellanischen Dornauszieher verwandt. — Herr Robert machte aus Briefen des Herrn Dr. Dessau an Herrn Mommsen Mittheilungen über die Auffindung und Schicksale des fälschlich für König Pyrrhos' Bildniss ausgegebenen Florentiner Kopfes und der capitolinischen Replik desselben. In seinen Neapolitaner Collectaneen erzählt Pirro Ligorio von der Auffindung zweier Köpfe aus schwarzem Marmor auf dem Aventin, deren einer auf der rechten Schulter den Namen „Eureipides" getragen habe; auf den andern, inschriftlosen, habe ein Fälscher den Namen „Homeros" gesetzt. Letzterer ist zweifellos identisch mit dem Florentiner Kopfe; der erstere ist wohl in dem capitolinischen Kopfe zu erkennen, der zwar keine Inschrift — eine Fälschung Ligorios — trägt, aber wahrscheinlich aus dem Besitz der Familie Este stammt, welche nach Ligorios Angabe den zuerst vom Cardinal Carpi angekauften Kopf erwarb. Die Stiche des Kopfes mit der Inschrift bei Achilles Statius und Fulvius Ursinus sind höchst wahrscheinlich nach Ligorios Zeichnung in den Collectaneen angefertigt, wie auch andere Inschriften jener Publicationen zweifellos ligorianisch sind. [Vergl. Hermes XVII S. 134ff.] — Weiter theilte der Vortragende aus Zoegas Papieren eine Notiz über eine fragmentirte Replik des Albanischen Peirithoosreliefs mit, welche Matz im Louvre (hier Theseus fälschlich zu einer Athene ergänzt) wiedergefunden hat. — Endlich legte er die Photographie eines in Smyrna befindlichen Reliefs vor, welches die Stimmzählung bei dem Gericht über Poseidons und Athenas Streit darstellt, eine Scene, die sich auf einem Relief (wahrscheinlich Sarkophagdeckel) der Villa Carpegna zu Rom (Bull. 1870 p. 72) wiederholt findet. [Vgl. Mittheilungen des arch. Inst. 1882 Heft 1.] — Herr Adler besprach die Marmorstütze unter dem rechten Arme der neugefundenen Parthenos in Athen. Nach seiner Ansicht bestand am Original die Stütze aus Holz und zwar mit elfenbeinfourniertem Schafte, Capitelle und Basis aus getriebenen Goldblechen. Die Proportionen müssen daher viel schlanker gedacht werden, als

die Marmortechnik dies an der Copie gestattet hat. Die Basis ist attischer, das Capitell korinthischer Version; beide Bauglieder sind vorläufig die ältesten datirbaren ihrer Art. Nachdem der Vortragende die reiche plastische Entwicklung korinthischer Capitellbildung an erhaltenen Beispielen von 445 bis 330 vorgeführt, schloss er mit dem Nachweise der innerlichen Verbindung der ältesten korinthischen Schemata mit den Kalathoscapitellen der Aegypter. Im Anschlusse hieran führte Herr Weil noch einige Beispiele der Verwendung von Säulen als Stützen bei statuarischen Werken aus der Blüthezeit der griechischen Kunst an: die auf Münzen von Smyrna dargestellte Statue der Aphrodite Stratonikis und den thronenden Zeus auf einer seltenen Tetradrachme Alexanders des Grossen, wo die den Adler tragende vorgestreckte Rechte ebenfalls auf einer Säule ruht; auch in dieser Darstellung kann nur das Abbild eines grossen statuarischen Werkes vorliegen.

Sitzung vom 7. Februar. Der Vorsitzende zeigte die Aufnahme der Herren Hofprediger Dr. Windel und Regierungsbaumeister Bohn als Mitglieder an und legte sodann die neu eingegangenen Schriften vor, darunter N. von Stackelberg, Leben von O. M. v. Stackelberg. — Herr Schöne knüpfte an die Vorlage von: Conze, Humann und Bohn, Vorläufiger Bericht über die Ergebnisse der Ausgrabungen zu Pergamon 1880/81 die Mittheilung, dass die neuen Fundstücke jetzt sämmtlich nach Berlin übergeführt seien. Sodann legte derselbe die Abhandlung von E. Fabricius, *de architectura graeca commentationes epigraphicae* vor, welche die auf den Zeustempel von Lebadeia bezügliche Bauinschrift mit ausführlichen und belehrenden Erläuterungen begleitet. Dabei hob er das Interesse hervor, welche die in der Inschrift enthaltene Angabe über die Kosten der Eingrabungen (1 Stater 3 Obolen böotisch für je 1000 Buchstaben) für die bekannten Angaben der attischen Psephismen über die Kosten ihrer Eingrabung in Stein oder Bronze und ihrer Aufstellung habe. Die Vermuthung, dass diese Kosten nach der Zahl der Buchstaben berechnet worden seien, die vom Vortragenden aufgestellt, aber von Hartel bestritten ist, gewinne durch die Inschrift von Lebadeia an Wahrscheinlichkeit. — Herr Milchhöfer sprach über die Anfänge der Kunst in Griechenland, zunächst im Anschluss an die Funde Schliemanns in Mykene. Dieselben zeigen drei verschiedene Elemente: ein orientalisch-semitisches, durch die Phönicier vermittelt; einen bildlosen, hoch entwickelten decorativen Metallstil, als dessen Heimath Kleinasien, als dessen Urheber die arische Grundbevölkerung der Halbinsel, die Phryger, anzusehen sind; endlich eine einheimische nationale Kunst, am reinsten in geschnittenen Steinen, mit Phrygischem vermischt in gravirtem Goldschmuck und Grabreliefs vertreten. Nähere Ausführung und Begründung gedenkt der Vortragende in einer besonderen Schrift zu geben. — Herr H. Grimm legte dar, wie Raffael das Pferd des einen der Rossebändiger auf Monte Cavallo in dem Streitross des h. Georg mit dem Säbel (Louvre), die männliche Gestalt dagegen, von der Rückseite gesehen, in dem das Kind emporhaltenden Krieger des Urtheils Salomonis (Decke der *camera della segnatura*) benutzt hat; er hat sich streng an die Vorbilder gehalten. — Herr Robert besprach mit lebhafter Anerkennung die Schrift von Mau über die decorative Wandmalerei in Pompeji[1]), indem er die Wichtigkeit der hier niedergelegten Forschungen für die Geschichte der antiken Decoration und die meisterhafte Wiedergabe der Wände in dem beigegebenen Atlas rühmend hervorhob.

Sitzung vom 7. März. Es wurden vom Vorsitzenden vorgelegt: Falchi, *gli avanzi di Vetulonia;* Martinelli, *catalogue of casts in gypsum.* Herr Curtius machte sodann aus Briefen von Mr. Ramsay Mittheilung über die Entdeckung einer grossen phrygischen Nekropolis, 20 engl. Meilen südlich vom Midasgrabe. — Herr Graeber sprach über die Construction antiker Dächer. Das Marmordach hat sein Vorbild im Thonziegeldach gehabt und letzteres eine Jahrhunderte lange Entwickelung durchgemacht, ehe jenes die antike Dachconstruction zur Vollendung bringen konnte. Vom modernen Dach unterscheidet sich das antike hauptsächlich durch die Grösse der Ziegel und die dadurch bedingte Construction des Dachgespärres. Die Ziegel hatten keine Haken, um auf Latten aufgehängt zu werden, sondern lagen direct auf dem tragenden Dachgespärre auf. Constructiv zerfallen die Dächer in zwei Hauptklassen, in solche mit gebogenen Ziegeln und solche mit ebenen Thonplatten. Die erstere Art gleicht der heute noch vielfach üblichen des sog. Mönchs- und Nonnendaches; ob-

[1]) Geschichte der decorativen Wandmalerei in Pompeji von August Mau. Herausgegeben von der Redaction der archaologischen Zeitung. 8. Mit 20 Tafeln in einer Mappe. Fol. Berlin. G. Reimer. 1882.

wohl die älteste, ist sie doch bei minder bedeutenden Bauten bis in die Spätzeit des römischen Kaiserthums allerorts in Anwendung geblieben. Die Ziegel erhielten eine Länge bis zu 1,10 m. Beim Dach mit ebenen Thonplatten sind in griechischer Zeit zwei Versionen zu erkennen, je nachdem man die Ziegel mit Flächen aufeinander liegen oder nur mit Kanten sich berühren lassen wollte. Vom ersteren Princip geht man in Sicilien aus, auf das zweite gründet sich die ungemein fein durchdachte und mit allem Raffinement ausgeführte Construction des Thondaches im eigentlichen Griechenland. Aus letzterer entstand dann durch Vereinfachung, welche das Steinmaterial verlangte, das Marmordach. Die römische Zeit nimmt die Flächenberührung wieder auf und bringt mit Hülfe derselben zwar handwerksmässig ausgeführte, aber interessante und rationelle Constructionen zu Tage. — Herr Sachau sprach über palmyrenische Terracotten, von denen das k. Museum die grösste, aus Dr. Mordtmanns Nachlass erworbene Sammlung besitzt. Sie sind verschieden an Gestalt, durchgängig sehr abgerieben, bisweilen mit Spuren rother Farbe. Der Gebrauch der Thonsiegel und ihre Technik scheint griechisch-römischen Ursprungs zu sein, ohne dass sie jedoch ganz ähnlich aus dem classischen Alterthum vorhanden wären. Nach den Inschriften zerfallen sie in vier Gruppen: 1) mit Eigennamen (häufig historische Patriciergeschlechter); 2) mit der Aufschrift „Bel schütze den und den Stamm"; 3) mit Götternamen (Bel, Shemesh = Sonne); 4) mit der Aufschrift „Brod und Oel", „Wein und Fett" u. ä. Ein Exemplar ist von 133 n. Chr. datirt, ihre Entstehung fällt in die Zeit der Blüthe Palmyras, von Christi Geburt bis 270. Die Deutung der bildlichen Darstellungen ist deshalb schwierig, weil über die Privatalterthümer Palmyras keinerlei Ueberlieferung existirt und die aus dem classischen Alterthum erhaltenen Terracotten keine Analogien bieten. Näher verwandt sind die Bleisiegel und *tesserae frumentariae*. Unter den Darstellungen ist besonders häufig eine auf einer Kline ruhende Gestalt in römischer Gewandung, aber nicht-römischer Kopfbedeckung, zur Linken ein Ornament (wohl Zweig des Granatbaumes), unter der Kline eine den Namen enthaltende Inschrift. Da dieselbe Darstellung sich auf der Façade einiger Grabthürme befindet, ist sie von Graf Vogüé mit Recht auf das Begräbniss der betreffenden Person bezogen worden, zur Vertheilung an Angehörige und Clienten *in memoriam*. Die in diesen Darstellungen vorkommenden Medaillons von ganz minimalen Dimensionen mit kleinen, vorzüglich ausgeführten Porträts sind in ihrer Bedeutung unbekannt. Andere dieser Thonsiegel enthalten unzweifelhaft Anweisungen auf Brod, Oel, Getreide etc., noch andere mögen Exvoto-Gegenstände oder Amulete sein, jedoch fehlen Löcher zum Aufhängen. Der detaillirteren Eintheilung Mordtmanns in Heiraths-, Geburts-, Todesanzeigen, Familiensiegel u. s. w. vermag der Vortragende nicht zu folgen. — Herr Weil besprach einige Münztypen, deren Darstellungen Vergleichspunkte bieten zu den Sculpturen am Zeustempel von Olympia, darunter besonders den Apollokopf auf Didrachmen und Triobolen von Siphnos, welche nicht über die Mitte des 5. Jahrh. v. Chr. herabreichen können und eine auffallende Aehnlichkeit zeigen mit dem Kopfe der Apollofigur in der Giebelgruppe des Alkamenes. — Herr Conze legte Lief. 4—6 des Prachtwerkes: Historische Landschaften aus Oesterreich-Ungarn, radirt und herausg. von Ludwig Hans Fischer, vor. Sie enthalten Aquileja mit Text von H. Majonica, Aquincum (Alt-Ofen) mit Erläuterungen von J. Hampel, und Sarmizegethusa (bei Varhély) mit den Resten der Trajansstrasse an der Donau, erläutert von A. v. Domaszewski. Dass eine von so tüchtigen Kräften getragene Publication sich gewiss mit Erfolg auf das dilettantische Interesse an den Alterthümern Oesterreichs stützen darf, lenkt die Aufmerksamkeit darauf, dass dasselbe rühmenswerthe Interesse in Oesterreich jetzt auch weiter hinaus wirksam erscheint, indem die in diesem Frühjahr bevorstehende Benndorf-Niemann'sche Expedition nach dem südwestlichen Kleinasien hauptsächlich durch die Vereinigung von hochsinnig für Kunst und Alterthum eintretenden Liebhabern ermöglicht worden ist.

Sitzung vom 4. April. Nachdem die Herren Oberlehrer Dr. Schröder und Dr. Stengel als ordentliche Mitglieder, Herr Senator als ausserordentliches aufgenommen war, legte der Vorsitzende vor: Olympia und Umgegend, 2 Karten und 1 Situationsplan gez. von Kaupert und Dörpfeld, herausgegeben von Curtius und Adler, Berlin 1882; Schwabe, Pergamon und seine Kunst; Engelmann, Beiträge zu Euripides. I. Alkmene; Solms-Laubach, Herkunft, Domestication und Verbreitung des gewöhnlichen Feigenbaums, worin die Verbreitung der Feigencultur von der Küste Syriens nach Griechenland und Italien im 8. Jahrhundert ermittelt ist, so dass für Latium hier nicht wie bei Wein und Olive

die Griechen die Vermittler gewesen sind. — Herr von Duhn aus Heidelberg legte aus den *Monumenti dell' Instituto* 1881 die Abbildungen der Reliefs vor, welche der Vortragende in den *Miscellanea Capitolina* 1879 behandelt hat. Er legte die Combination dar, durch welche er dieselben mit der auf dem Marsfelde errichteten *ara Pacis Augustae* in Verbindung gebracht hat, und machte, mit speciellem Hinweis auf den kleinen Altarfries von Pergamon, auf die kunsthistorische Bedeutung dieser in Rom bis jetzt einzig dastehenden augusteischen Reliefs aufmerksam. — Herr Adler besprach das Gymnasion und die Palästra sowie das dazu gehörige Festthor zu Olympia. Er betonte, dass trotz der Singularität der Bauanlage dieselbe doch für die genauere Erkenntniss der älteren Gymnasions-Disposition die erste sichere Basis liefert. — Zum Schluss berichtete Herr Treu im Anschluss an seine Aufsätze in der Archäol. Zeitg. 1880 S. 98 ff. und den Mittheil. des athen. Instituts VI S. 393 ff. über die Köpfe aus den tegeatischen Giebelgruppen des Skopas.

DIE AUSGRABUNGEN VON OLYMPIA.

INSCHRIFTEN AUS OLYMPIA.

424.

Die schon in der Archäologischen Zeitung 1879 S. 161 No. 313 veröffentlichte Inschrift wird hier aus Röhl *Inscriptiones Graecae antiquissimae* 512*a* wiederholt, da die Purgold verdankte Reinigung und neue Abschrift eine wesentliche Richtigstellung der Lesung ergeben hat. Z. 2 ist rechts der erste Buchstabe T nicht ganz sicher, links war nach O freier Raum.



Παντάρης μ' ἀνέθηκε Μενεκράτιος, Διὸ[ς ἆθλον]
[ἅρματι(?) νικάσας, πέδον ἐκ κλει]τοῦ *Γελοαίου.*

Purgold hat gesehen, dass der Dedicant mit dem Pantares identisch ist, den Herodot VII 154 als Vater der Tyrannen von Gela Kleandros und Hippokrates erwähnt; die Inschrift gehört folglich etwa dem Ende des 6. Jahrhunderts an.

425.

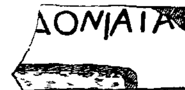
Basisfragment aus parischem Marmor, die Fundstelle unbekannt; hoch 0,12; breit 0,13; dick 0,07. Abschrift von Purgold. (*Inscr. Gr. ant.* 575.)



Von der Künstlerinschrift, welche auf der oberen Fläche stand, ist -- *ιας ἐπ*[*οίησε*] übrig, von der Weihinschrift der vorderen Seite nur *ρο.*

426.

Fragment von parischem Marmor, hoch 0,11; lang 0,24; breit 0,09. Fundort nicht angegeben. Oben, unten und rechts ist der Rand erhalten. Abschrift von Purgold. (*Inscr. Gr. ant.* 577.)



Rechts glaubt Purgold hinter dem Α noch ein Σ zu erkennen. Man kann -- *Κυ*]*δωνιά*[*τ*]*α*[*ς*] oder den Hexameterschluss -- *δονι αἴας* lesen.

427.

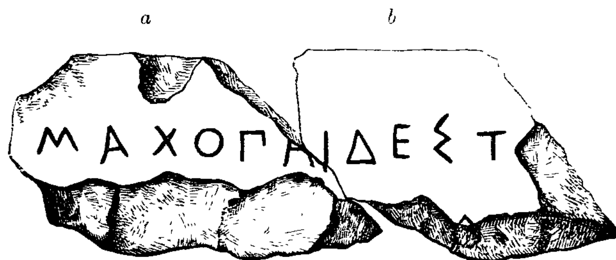
Fragment einer grossen Basis aus parischem Marmor, 0,96 lang; 0,51 breit; 0,36 tief. Gefunden vor der Ostfront des Buleuterion; wie es scheint war es in ein jüngeres Gebäude, vielleicht als Schwelle, verbaut. Die Inschrift auf der Oberfläche in 0,025 hohen Buchstaben; der Anfang ist vollständig. Abschrift von Purgold: nach dessen Angabe ist der dritte Buchstabe höchst wahrscheinlich Ny, obwohl die dritte Hasta weniger gut erhalten ist. (*Inscr. Gr. ant.* 590.)



Vielleicht *Αἰν*[*εσίδημος*] zu ergänzen und auf das von den Leontinern Hippagoras, Phrynon und Ainesidemos geweihte sieben Ellen hohe Standbild des Zeus zu beziehen, das Pausanias V 22, 7 erwähnt.

428.

Zwei Fragmente aus parischem Marmor, gefunden *a* im Süden des Pelopion, bei *b* ist der Fundort nicht angegeben. Allseitig verstümmelt; nur von *b* ist der obere Rand erhalten. Zusammen breit 0,34; grösste Höhe 0,12. Abschrift von Purgold. (*Inscr. Gr. ant. Add.* 12*a*.)


a b

Unsere Fragmente stammen von einem zweiten Exemplare der Arch. Ztg. 1879 Taf. 19, 6 veröffentlichten Inschrift; nach Purgolds Zeugniss sind die Schriftzüge so ähnlich, dass sie von derselben Hand eingegraben zu sein scheinen. Dass die Aehnlichkeit sich jedoch nicht auch auf die Anordnung der Schrift erstreckte, beweist der unter dem Sigma erhaltene Buchstabenrest, der Purgold von einem My herzurühren scheint; wenn dies zutrifft, so möchte man annehmen, dass die beiden Verse des Distichons in einer Zeile standen. Die Söhne des Meliers Thrasymachos haben, wie wir sehen, zwei Weihgeschenke nach Olympia gestiftet.

429.

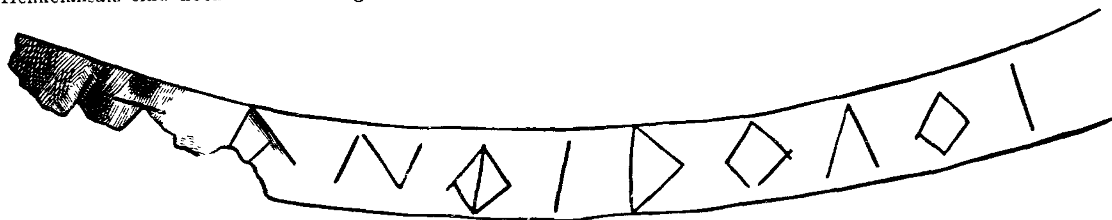
Fragment einer Rundbasis aus dunklem Kalkstein von 0,60 Durchmesser, hoch 0,30. Gefunden östlich vom Buleuterion. Von den zwei Zeilen der Inschrift lief die eine quer über das Rund, die andere folgte dem Rande. Die Oberfläche ist so stark corrodirt, dass die Verletzungen von den Buchstabenresten mehrfach schwer zu unterscheiden sind; ob in der ersten Zeile vor AM, in der zweiten vor ⌒I Buchstaben verlöscht sind, ist nicht auszumachen. Das My der zweiten Zeile ist nicht ganz, aber fast sicher. Abschrift von Purgold. *(Inscr. Gr. ant. 589.)*



Z. 2 - - - *τ]ίμου ἀνέθηκεν.* Man möchte vermuthen, dass unsere Basis die Statue des Ringkämpfers Milon aus Kroton trug, welche Pausanias VI 14, 4 erwähnt: *Μίλωνα δὲ τὸν Διοτίμου πεποίηκε μὲν Δαμέας ἐκ Κρότωνος καὶ οὗτος*; es würde hierzu Z. 1 stimmen, welche eine Form des Künstlernamens enthalten haben kann. Die Gestalt des Theta ⊕ statt des in einer achäischen Inschrift neben I = ι zu erwartenden ⊙ widerstrebt freilich.

430.

Fragment vom Rande eines bronzenen Kessels, gefunden westl. vom Buleuterion; ein Stückchen vom Gefässbauche und der eine Henkelansatz sind noch mit dem Fragmente verbunden. Lang 0,60; der umgebogene Rand breit 0,013. Abschrift von Purgold. *(Inscr. Gr. ant. Add 120 a.)*

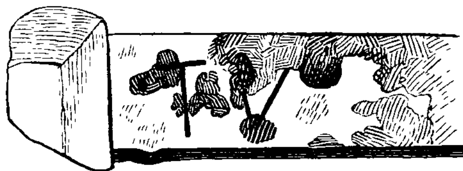


- - *ι τἀνφίδολοι.*

Wir haben den Rest eines Weihgeschenkes der Amphidoler, ähnlich dem von zwei andern, ebenfalls elischen Städten, den Alasyern und Akroreiern, herrührenden, welcher Archäolog. Ztg. 1880 S. 65 No. 360 (*Inscr. Gr. ant.* 120) veröffentlicht ist.

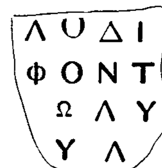
431.

Bruchstück vom bronzenen Griff einer Strigilis, gefunden nördlich vom Prytaneion. Abschrift von Purgold, dem ausser den erhaltenen beiden Buchstaben auch ursprünglich nichts aufgeschrieben schien. *(Inscr. Gr. ant. Add. nova* 577 *a.)*



432.

Kleines Fragment aus starkem Bronzeblech, gefunden 28. Februar 1880 im Westen des Pelopion.



433.

Gefunden im Südosten des Zeustempels. Abschrift von Purgold. *(Inscr. Gr. ant. Add.* 75.*)*



Δέξ]*ο* Ϝ*άν*[*αξ* . . . .

Dieses Fragment hat Purgold als vom Anfange der Weihinschrift der Lakedämonier (Paus. V 24, 3) herrührend erkannt, welche zuerst Arch. Ztg. 1876 Taf. 6, 3 veröffentlicht ist.

434.

Fragmente einer Bronzeplatte 0,10 lang; 0,07 hoch; gefunden beim Leonidaion. Unten scheint der Rand erhalten zu sein. Abschrift von Purgold. *(Inscr. Gr. ant. Add. nova* 119 *a.)*



Zu lesen ist nur Weniges und auch dies nicht sicher. In Z. 2, wo nach Purgold der erste Buchstabe M war, der dritte ≶ gewesen zu sein scheint, stand vielleicht eine Form des Adjectivums *ἅμισος* oder *ἥμισος*. Z. 3 *δ*]*ίχα ἔστ*[*αι*] *αἰ κλε* - ? Z. 4 *γ*]*ᾶν*? *ἀλ*(*λ*)*οτρία*[*ν*. Z. 5 *κ*]*αρποφόρο*- Z. 6 - - *κώβολια* - (= *καὶ ὀβολια* - ?) oder [Ϝ]*οίκω βωλία*? vgl. Hesych *βωλία· βωλίς· μάζης εἶδός τι ἐν ταῖς θυσίαις*.

Nachtrag zu Nr. 415.

(Arch. Ztg. 1881 S. 331. *Inscr. Gr. ant.* 514.)

Für die Schreibung des Stammes *αἰσιμνα*- mit *ι* in der zweiten Silbe findet sich ein viertes Beispiel, *προαισιμνάσῃ*, in einer Inschrift (*Ἀθήν*. VII S. 208), welche Dittenberger (Hermes XVI S. 164 ff.) als chalcedonisch erwiesen hat.

H. Röhl.

Bericht

über die Thätigkeit des kaiserlich deutschen archäologischen Instituts vom 1. April 1881 bis dahin 1882.

In der am 11.—13. April 1881 abgehaltenen Plenarversammlung wurde Herr Conze zum Vorsitzenden der Central-Direktion gewählt und für die Stipendien die HH. Hülsen, Langbehn, Puchstein und Schwartz, so wie für das der christlichen Archäologie Herr Pohl designirt. Zu ordentlichen Mitgliedern wurden gewählt die HH. Pantazidis in Athen, Tissot in Constantinopel und Weil in Berlin, zu correspondirenden die HH. Borrmann in Berlin, Dörpfeld in Berlin, Jernistedt aus Petersburg, Lange aus Leipzig, Latischew aus Wilna, Limnios in Artake, Schlumberger in Gebweiler und Wolf in Deutz, zum Ehrenmitgliede der Central-Direktion Herr Lepsius.

Dass während des Rechnungsjahres die *Monumenti, Annali* und das *Bullettino* ihre Jahrgänge abschlossen, ebenso die athenischen Mittheilungen und die archäologische Zeitung regelmässig erschienen, die *Ephemeris epigraphica* ihren vierten Band vollendete, ist den Lesern dieser Zeitung ohnehin bekannt. Dieselben haben auch das von der Redaction der Zeitung zum Erscheinen gebrachte Werk des Herrn Mau, die Geschichte der decorativen Wandmalerei in Pompeji, begrüsst.

Von den Unternehmungen der Central-Direktion hat das litterarische Repertorium, zunächst auf die Vorarbeiten für ein neues Corpus der antiken Statuen gerichtet, unter den Händen des Herrn Michaelis seinen Fortgang genommen; als werthvolle Vorarbeit auch für das bei dem Repertorium zunächst ins Auge gefasste Ziel erschien mit Unterstützung des Instituts das von Friedrich Matz hinterlassene, von Herrn v. Duhn vollendete Verzeichniss der verstreuten Bildwerke in Rom in drei Bänden; druckfertig ist der in gleichem Zusammenhange für die Institutsarbeit wichtige Schlussdoppelband von den oberitalischen Katalogen des Herrn Dütschke.

Für die Sammlung der römischen Sarkophage hat Hr. Eichler im vergangenen Jahre in Oberitalien und Rom gezeichnet, an welchem letzteren Hauptplatze nunmehr noch das Meiste für dieses Unternehmen an Zeichnungen auszuführen bleibt. Vor Kurzem hat auch die äusserlich schwierige Inangriffnahme der an Palastfaçaden eingemauerten Sarkophage begonnen. Hierfür die nöthigen Schritte zu thun, begab sich Hr. Robert im April d. J. nach Rom, wo auch seine Thätigkeit für die zunächst kommende Zeit wiederholt gefordert werden wird.

Für die Sammlung der antiken Terracotten wurde die Aufnahme des Materials besonders in London und Paris, in Karlsruhe, Wien und München betrieben. Ausser dem Leiter des Unternehmens Hrn. Kekulé betheiligte sich daran Herr von Rohden, in München erwies sich Herr Naue dem Unternehmen förderlich. Um seinen Zeichnungen die möglichst gute Wiedergabe in der Publication zu sichern hat Herr Otto sich selbst der Radirung angenommen und unter seinen Händen sind so die Tafeln des zweiten, Sicilien umfassenden Bandes bereits weit gefördert. Als dritter Band werden voraussichtlich die Fundstücke von Tanagra ins Auge gefasst werden, sodann die unteritalischen Terracotten.

Für die Vollendung des zweiten Bandes der etruskischen Aschenkisten ist Herrn Brunn Herr Körte zur Seite getreten und hat in diesem Jahre zu Aufzeichnungen und Revisionen Etrurien bereist, wodurch zu den bereits gestochenen Tafeln nicht unbeträchtliche Ergänzungen hinzugekommen sind. Das Erscheinen des zweiten Bandes wird im jetzt laufenden Rechnungsjahre erwartet, in welchem auch die Stiche für den dritten Band bereits begonnen werden sollen.

Herr Körte hat auch die durch Klügmanns Tod unterbrochene Fortsetzung der Gerhardschen etruskischen Spiegel übernommen. Die eben erwähnte Reise in Etrurien hat sich auch diesem Unternehmen nützlich erwiesen. Da bereits für 150 Tafeln Vorlagen da sind, wird die Lithographie jetzt in Angriff genommen werden; der Text liegt, noch von Klügmanns Hand, zum Theil so weit fertig, dass das heftweise Erscheinen in diesem Jahre beginnen dürfte.

Von der Serie der Karten von Attika erschien das erste Heft, von den Herren Curtius und Kaupert herausgegeben, mit einem Texte von Herrn Milchhöfer. Das nächstfolgende wird die Sectionen Athen - Piräeus und Athen - Hymettos ($^1/_{25000}$), sodann Pyrgos und Kephissia (in demselben Maassstab) umfassen. In der Aufnahme sind

die Sectionen Vari und Spata durch die Herren Steinmetz und von Hülsen am weitesten gefördert. Herr Steinmetz hat seine Zeit zum Theil auch einer voraussichtlich in besonderer Ausgabe zu publicirenden kartographischen Aufnahme von Mykenai, zeitweise unter Assistenz des Herrn Lolling, gewidmet.

In diesem Berichte die regelmässig fortlaufende Thätigkeit des Sekretariats in Rom und Athen jedesmal wiederholend zu erwähnen ist nicht geboten, wohl aber, dass von Rom aus Herr Helbig dieses Jahr seine Erkundungsreisen auf Unteritalien ausdehnte und die bei der Farnesina aufgedeckten Wandgemälde durch Zeichnungen des Herrn Sikkard für die Kenntniss in Zukunft gesichert worden sind. Diese Zeichnungen sollen in den *Monumenti* und als Einzelausgabe erscheinen. Für das athenische Sekretariat haben die Herren Löschcke und Furtwängler die Sammlung und Publication der mykenischen und verwandten Thongefässreste in grossem Maassstabe fortgeführt. Herr Lolling, der dauernder als bisher zur Unterstützung des athenischen Sekretariats gewonnen wurde, dehnte seine Reisen in diesem Jahre auch auf Thessalien aus, von wo Zuwachs archäologisch-epigraphischer Kunde in Folge des Anschlusses an Griechenland zu erwarten steht. Zur Vornahme architekturwissenschaftlicher Untersuchungen trat zunächst auf zwei Jahre Herr Dörpfeld dem athenischen Sekretariat zur Seite*).

Conze.

*) [Herr Conze hat am Schlusse seines der Akademie der Wissenschaften über die Thätigkeit des Instituts erstatteten Berichtes an die zuletzt genannte Berufung eine Betrachtung angeknupft, die wir aus dem Monatsberichte S. 327 hier wiederholen:

„Die Bedeutung dieser letzten Verstärkung der Arbeitskräfte des Instituts greift über das Persönliche hinaus. Wir knüpfen daran die Hoffnung auf eine wichtige Weitergestaltung im Organismus des Instituts. In je grösserem Zusammenhange wir die Aufgaben der Archäologie nicht nur, was schon früher geschah, theoretisch umschreiben, sondern jetzt mehr und mehr auch von Deutschland aus mit wirklicher Arbeit in Angriff nehmen, desto weniger konnte eine gewisse Isolirtheit Bestand haben, in welcher sich die Erforschung der antiken Architektur neben der der übrigen Kunstwerke des Alterthums bisher meist noch bewegte. Auf den Ausgrabungsplätzen in Halikarnass, Olympia, Samothrake und Pergamon hat sich der Bund der persönlich verschieden vorgebildeten Forscher geschlossen: sie haben erprobt, dass sie in der That nur Specialisten sind, die innerhalb einer grossen zusammengehörigen Disciplin einander zu ergänzen haben. Beim Institut aber, als dem Vertreter der im weitesten Sinne gefassten Archäologie, beginnt eine längst empfundene Lücke sich zu füllen, indem es einen Architekten hoffentlich nicht nur vorübergehend unter seine eigentlichen Arbeiter einreihen kann — einen Architekten von der Generation, welche in der Schule der Ausgrabungen zum Forschen gebildet und an unbefangenes Zusammenarbeiten im Dienste des Ganzen gewöhnt worden ist.

Wenn wir beim Institute dergestalt jetzt unsere Aufgaben wenigstens mit energischem Wollen im weitesten Umfange zu formuliren wagen dürfen, und dann der Zeit zurückblickend gedenken, welche, für uns hier am Orte in den Prachtbänden des Thesaurus Brandenburgicus verewigt, fast ausschliesslich an der Beschäftigung mit den kleinen, leicht beweglichen und so zugänglichen Objecten, wie Münzen und Anticaglien, sich genügen lassen musste, so ermessen wir den Weg, den wir zurückgelegt haben, ohne des noch weiteren zu vergessen, den wir noch vor uns haben.“ Red.]

PAUSANIAS UND DIE INSCHRIFTEN VON OLYMPIA.

Der Erste, welcher die Authenticität des Pausanias principiell angegriffen hat, ist von Wilamowitz-Möllendorff, und ohne Umschweife frei herausgesagt, nach meiner festen Ueberzeugung hat er im Princip Recht und damit in einer Sache von grösster Tragweite[1]). Aber nach dem ersten richtigen Anlauf hat man Halt gemacht: oder bedeutet der Name „Polemo" mehr als ein Scheinziel? heisst das eine Gleichung lösen, wenn man die Reihe der Unbekannten unter einer gemeinsamen Benennung zusammenfasst? Und nun hat es fast den Anschein, als ob es sich für Viele jetzt nur noch um Polemo handele. Dem gegenüber kann nicht scharf genug betont werden, dass die Aufgabe auch jetzt noch vielmehr lautet, den Pausanias auf seine Elemente zu analysiren. Wer künftig einmal die Akten des Processes „von Wilamowitz und Consorten contra Pausanias" aufschlägt, der wird, abgesehen von der eigenthümlichen Local- und Zeitfarbe, besonders darüber befremdet sein, wie spät über dem leidenschaftlichen geschickten und ungeschickten Hin- und Herreden von Anklägern und Vertheidigern Jemandem der Gedanke gekommen ist, das systematische Zeugenverhör zu beginnen. Ja, wenn wir keine Zeugen besässen —; aber eine ganze Schaar steht bereit, und ich will die Zeugen in den Inschriften aufrufen, welche der Boden Olympias herausgegeben hat. Ich will mit Vorsicht versuchen, eine feste Basis zusammenhängender Thatsachen zu schaffen, um die Verständigung auch mit Solchen zu ermöglichen, welche sich bisher nur zweifelnd oder ablehnend verhalten haben, auch wohl verhalten konnten. Ob mir einst das zusammenfassende Plaidoyer zufallen, ja selbst zukommen wird, weiss ich nicht; im Augenblick wenigstens kann ich nicht einmal ein provisorisches halten. Denn nicht blos später als ich gehofft, auch aphoristischer als ich gewünscht, übergebe ich die folgenden Bemerkungen denen, welche sie lesen wollen. Dieselben Gründe, welche meine Musse verkürzen, machen mir zugleich zu persönlicher Pflicht, zu geben, was ich in diesem Augenblick geben kann.

Die Aussage der Inschriften hat das Urtheil über die Eliaca des Pausanias in erster Linie zu bestimmen; sie hat zu bestimmen, ob der Angeklagte ganz oder theilweise schuldig, mit anderen Worten, wie Pausanias in den Eliacis gearbeitet hat. Der Charakter als Verhör bedingt die Art der Ausführung: er erlaubt Kreuz- und Querfragen an die Zeugen, schliesst aber im grossen Ganzen zunächst die Herbeiziehung anderer Zeugnisse, anderer Aussagen aus.

Beginnen wir mit den Entlastungszeugen: folgende 37 Inschriften decken sich mit Angaben des Pausanias:

[1]) Ich sage das, weil ich es für die Wahrheit halte, vor der jede andere Rücksicht zu schweigen hat; ihr gegenüber ist mir auch die Auslassung ganz gleichgiltig, welche v. Wilamowitz in den *Anal. Eurip.* S. 138 unter Hervorhebung eines seiner Freunde sich gegen mich gestattet hat, und auf welche diese Zeilen nicht etwa eine Antwort enthalten sollen. Ueber das thatsächliche Verhältniss des Dr. Lüders zu griechischen Inschriften darf ich jetzt auf *C. Inscr. Att.* II 1 n. 403 f. verweisen.

No.	Pausanias	Denkmal	Archäol. Zeitung	Zeit	Pausanias giebt im Verhältniss zur Inschrift mehr	weniger	anders	Fundort
1	V 10, 4	Inschrift auf dem goldenen Schild bez. unter der Nike auf dem Giebel des Zeustempels	1882 n. 435 Röhl, *Inscr. antiq.* p 171 n. 26*a*.	457 v. Chr.				1. Drei Marmorfragmente, von welchen zwei beim Zeustempel, eines beim Südbau gefunden ist.
2	V 12, 5	Pferde der Kyniska von Apelleas Kallikles' Sohn	1879 n. 301	Erste Hälfte IV. Jahrh.		den Künstler		2. Im Pronaos des Zeustempels, rechts (ursprünglicher Standort).
3	V 21, 3	Einer der Zanes von Kleon	1879 n. 290	nach 385 vor Christus				3. am ursprüngl. Standort.
4	V 24, 3	Zeus, lakedämonisches Anathem	1876 S. 49 Röhl n. 75 Epigr.	V. Jahrh.	Grund der Weihung		ἱλάῳ statt ἱλέϜωι τοῖς Λακεδαιμονίοις st. τῶι.	4. Links von der SO.-Ecke des Zeustempels, verbaut.
5	V 26, 1	Nike des Paionios	1875 S. 178	V. Jahrh.	Grund der Weihung, nach d. Messeniern			5. Vor der Ostfront; am Standort.
6	V 26, 2—5	Anathemata des Smikythos	1878 n. 175 n. 300 1879 Epigr.	V. Jahrh.				6. SO.-Ecke des Heraion; verschleppt. Block später benutzt (infolge des Raubes durch Nero?).
7	V 27, 8	Hermes von Kallon	1881 n. 384	V. Jahrh.				7. In der Palästra.
8	V 27, 9	Stier der Eretrier von Philesios	1876 n. 31	V. Jahrh.	Ethnikon des Künstlers			8. Vor der Ostfront am Standort.
9	VI 1, 4	Der Hellanodike Troilos von Lysippos	1879 n. 288 Epigr.	nach 373 vor Christus	Siegarten, Datum, daran geknüpften *νόμος*	Künstler, dass die Siege aus zwei Olympiaden		9. Bronzeplatte: im nördlichen Theil des Prytaneion.
10	VI 1, 6	Wagen der Kyniska von Apelleas	1879 n. 301 Epigr.	nicht lange vor 353				10. Im nördlichen Theil des Prytaneion (nicht in situ).
11	VI 4, 1	Athenaios, Sieger	1879 n. 326	IV Jahrh.	Siegesart (*παίδων πυγμή*)	Vaternamen		11. Verbaut am SW.-Ende des SW.-Grabens. „Lebensgross in Ausfallstellung" nach Fussspuren.
12	VI 4, 11	Kyniskos von Mantinea (von Polyklet)	1882 n. 436 Röhl, *Inscr. antiq.* S. 175	V. Jahrh.	Künstlernamen			12. In der byzant. Kirche.
13	VI 6, 1	der Ringer Narykidas von Daidalos	1879 n. 222	IV. Jahrh.				13. In der Ostmauer, unmittelbar südl. von no. 8.
14	VI 6, 1	Kallias der Pankratiast von Mikon	1876 n. 32	Ausgang V. Jahrh.	Aenderung d. Kampfordnung u Vermehrung d Spieltage um einen			14. Vor der Ostfront, wenig nördlich von no. 8.

No.	Pausanias	Denkmal	Archäol. Zeitung	Zeit	Pausanias giebt im Verhältniss zur Inschrift mehr	weniger	anders	Fundort
15.	VI 6, 2	der Rhodier Eukles von Naukydes	1878 n. 129	Anfang IV. Jahrh.	Geschlecht u. Kampfart	Vaternamen des Künstlers		15. ?
16.	VI 6, 4	der vielfache Sieger Euthymos von Pythagoras	1878 n. 127 Epigr.	V. Jahrh.	Geschichte der Siege E.'s Geschichte sehr bekannt, Plinius VII 152. Strabo S. 255 C.)	nichts von Inschrift. Ethnikon des Künstlers		16. 2 Meter östlich von der SO.-Ecke von no. 8.
17.	VI 6, 3	Damoxenidas von Nikodamos	1879 n. 328 (auch erneuert)	Anfang IV. Jahrh.				17. 8 Meter südlich von der zweiten Südsäule des Heraion (von Osten) in später (antiker?) Zeit noch anders benutzt.
18.	VI 7, 1	Damagetos aus Rhodos	1880 n. 334	Ende V. Jahrh.				18. Verbaut in eine der späteren Ziegelmauern im SW.-Bau, die „nach dem Urtheil der Architekten zu den besten in O. erhaltenen gehört“.
19.	VI 7, 8	Hellanikos aus Lepreon	1878 n. 138 vgl. Mitth. d. Inst. V 31	Sieg Ol. 89 Inschr. Ende III. Jahrh. (erneuert?)	Vatername, Siegesart			19. Aus der Ostmauer
20.	VI 7, 10	Pythokles aus Elis von Polyklet	1879 n. 286	wohl Anfang IV. Jahrh.	Kampfart			20. Südöstlich vom Heraion, noch im I. Jahrh. v. Chr. erneuert und wahrscheinlich schon vor dem Bau der byzant. Mauer verschleppt
21.	VI 8, 5	Philippos Azan	1878 n. 130 Epigr.	III. Jahrh.	Künstler Myron	detaillirte Beschreibung des Sieges		21. Bronzeplatte: 19 Meter östl. von der NO.-Ecke des Peribolos (Palästra).
22.	VI 8, 5	Kritodamos aus Kleitor von Kleon	1879 n. 289	IV. Jahrh.	Kampfart	Vater des Siegers und des Künstlers (doch V 21, 3)		22. Vor der Front der Südosthalle, östl. der „πομπική εἴσοδος“.
23.	VI 9, 2	Xenokles aus Mainalos von Polyklet	1878 n. 128 Epigr.	Anf. IV. Jahrhundert		Epigr., doch erläutert Paus. einen Ausdruck desselben		23. In der Ostmauer, vier Meter NO. vom Nikepostament.
24.	VI 9, 4 f.	Gelons Wagen von Glaukias	1878 n. 186 Künstler-Inschr.	c. 475				24. *a* im NW.-Graben circa 3 Meter von der Nordmauer (der Palaestra); *b*. ebenda innen, in der Scheidemauer zweier byzant. Gelasse
25.	VI 10, 9	Tellon d. Oresthasier	1877 n. 91. erneuert. 1880 S. 70 alt. Epigr.	V. Jahrh.				25. Im Gemäuer ausserh. der Ostmauer vor dem zweiten Eingang derselben (nach S.)

No.	Pausanias	Denkmal	Archäol. Zeitung	Zeit	Pausanias giebt im Verhältniss zur Inschrift			Fundort
					mehr	weniger	anders	
26	VI 11, 2	die Siege des Theagenes	1879 S. 212	V. Jahrh	Geschichte des Th., eines der populärsten Olympioniken			26. Drei Fragmente, vor dem südlichen Theile der Ostmauer innen, zwischen no. 4 und no. 26.
27	VI 13, 6	Aristion aus Epidauros von Polyklet	1879 n. 327	Anf. IV. Jahrhunderts	Kampfart; Ethnikon des Künstlers			27. In der Ostmauer ca. 10 M südl. der Nike (no. 4).
28	VI 13, 11	Telemach, Wagensieger, von Philonides	1877 n. 60 vgl. Mitth. des Inst V 31	Zweite Hälfte IV. Jahrh.		Vaternamen, *τέθριππον*, Pyth. Sieg, Künstler		28. In der Ostmauer; ursprünglich c 34 M. SO. von SO-Ecke des Zeustempels.
29	VI 15, 6	Epitherses aus Erythrae von Pythokritos	1879 n. 229 vgl. unten	Ende III. oder Anfang II. Jahrh		Künstler	statt der *περίοδος* die Festorte	29. Südl. vom Zeustempel, der VI Säule (von W.) gegenüber, nur 11 Schr. von der Altismauer, umgestürzt: unverbaut, auf antikem Boden
30	VI 15, 7	Antigonos v. Byzanz geweiht	1877 n. 36	Anfang III. Jahrh				30. Südl. vom Zeustempel bei der VI. Säule (von Westen).
31	VI 16, 5	Philonides der Bematist	1879 n 275 vergl. 1879 n. 329	IV. Jahrh.				31. In der spätesten obersten Schicht in der SW.-Ecke der Altis umgekehrt liegend.
32	VI 16, 5	Leonides der Naxier, von Psophis geweiht	1881 n. 391	IV. oder III. Jahrh.		Vaternamen		32. Vor dem Ostende der Nordfront „des grossen Gymnasiums" (SW. vom Tempel) vor der Westaltismauer verbaut.
33	VI 16, 7	Lysipp aus Elis vom Argiver Andreas	1881 n. 387	V. Jahrh.				33. circa 20 Schr südl. vom Westrand der byzant. Kirche.
34	VI 16, 8	Stele neben Deinosthenes	1881 n. 389	Ende IV. Jahrh.			660 statt 630 Stadien[2])	34. *a.* 15 M. östlich von der Apsis der byz. Kirche; *b.* im Hofe der Palaestra.
35	VI 16, 9	Wagen des Atheners Glaukon (Chremonides' Bruder)	1881 n. 390	III. Jahrh. vgl Zeitschr. f österr. Gymnasialw. 1882 S 170 ff.	Siegesart			35. *a. b.* ganz nah bei einander NW. der byz. Kirche in späte Mauern verbaut.
36	VI 17, 1	Decret für Damokrates aus Tenedos	1875 S. 183	III Jahrh.	P. nennt Statue und Künstler, nicht das Decret: das aber gewiss daneben nach Analogie von n. 32			36 c. 50 Meter südlich von der SW.-Ecke des Tempels.
37	VI 17, 7f	Gorgias	1877 n. 54 Epigr.	c 350	über Gorgias und die *μελέτη λόγων*	Epigramm, das aber z. Theil umschrieben wird		37. NO. dicht vor der NO.-Ecke des Zeustempels.

Röhl *inscr. antiq.* p. 168 n. 589 und besonders 590 bleiben als ganz ungewiss besser auf sich beruhen.

---

[2]) Dass bei Pausanias 630 gelesen werden müsse, glaube ich nicht (wie Purgold a. a. O.); der Irrthum könnte aus einer thörichten Addition entstanden sein: *ἀπὸ τᾶσδε τᾶς στάλας ἐλλακεδαίμονα ἑξακάτιοι τριάκοντα, ἀπὸ τᾶσδε ποττὰν πράταν στάλαν τριάκοντα.* Gewiss hat Deinosthenes selbst abgeschritten; vielleicht Erfüllung eines Gelübdes für den Stadionsieg? Gegen Exactheit der Messung sprechen auch hier wieder, wie meistentheils, die runden Zahlen.

Das Resultat ist nicht ungünstig. Erwägen wir, dass Pausanias etwa 300 Kunstwerke in der Altis nennt, welche Inschriften gehabt haben können (etwa 190 Siegerstatuen, 35 *ἀνδριάντες*, die übrigen Götter- und Heroenbilder), so haben wir dem Geschick etwa noch für den achten Theil der Inschriften zu danken. In Bezug auf Topographie darf das Resultat sogar als sehr günstig bezeichnet werden, viel günstiger als bisher Jemand, soviel ich sehe, ausgesprochen hat; jedenfalls sind nirgends die unumgänglichen Folgerungen gezogen worden. Gerade diese hatte ich vor, ausführlicher zu geben und muss mich nun mit einer Beigabe am Schluss begnügen, die eine Situationsskizze mit den Fundorten noch eindringlicher machen soll. Die daraus ersichtliche, strict topographische Anordnung darf uns aber bei unserm Verhör in keiner Weise präjudiciren: es muss eingestanden werden, dass die Uebereinstimmung der Inschriften mit Pausanias eine Anwesenheit des Schriftstellers in Olympia nicht absolut erfordert. Die Inschriften konnte man auch in Büchern lesen; eines Beweises bedarf das nicht, um so weniger, da die wieder gefundenen alle in irgend einer Beziehung merkwürdig sind oder Merkwürdiges angehen: mehr als die Hälfte sind Künstlerinschriften oder enthalten solche, 7 sind Epigramme, auch die übrigen haben alle etwas Bemerkenswerthes, was daher auch ohne Weiteres für die verloren gegangenen angenommen werden kann. Wenn das einerseits mit dem ausgesprochenen Vorhaben des Pausanias in Uebereinstimmung ist, nur das Hervorragende anzugeben, so wird auf der anderen Seite gewiss auch Niemand in Abrede stellen wollen, dass gerade das so Beschaffene auch sonst bekannt gemacht und sehr zugänglich war. Unter dem „mehr" bei Pausanias aber ist nichts, was nicht aus den *γράμματα τῶν Ἠλείων* oder den *πολυπραγμονήσαντες σπουδῇ τὰ ἐς τοὺς πλάστας* (V 20, 2) stammen könnte, deren Benutzung — sagen wir lieber gleich von vornherein indirecte Benutzung — in den Eliacis Niemand in Zweifel ziehen wird. Nur im Vorübergehen will ich schon hier bemerken, dass der Irrthum bei der Stele des Deinosthenes (oben n. 34) bei directem Auszug aus der Steininschrift schwer erklärlich wäre.

Aber gruppiren wir die 37 Inschriften einmal zeitlich: 14 derselben sind aus dem V. Jahrhundert v. Chr., 16 vielleicht 17 (n. 32) aus dem vierten, fünf aus dem dritten; die übrig bleibende Inschrift n. 29 habe ich in der Zeitschrift für Oesterr. Gymnasialwesen 1882 S. 166 ff. in die erste Hälfte des zweiten vorchristlichen Jahrhunderts gesetzt, d. h. eben in die Zeit, in welche die jüngsten bestimmbaren Künstler einer Siegerstatue[1]) bei Pausanias VI 12,8 gehören, die Söhne des Polykles zwischen 190—167 (vgl. Homolle, *Bulletin de l'école fr.* V 390 ff.). Denn die Gruppe der bestimmbaren haben wir von denen, über die wir nichts wissen, sondern nur vermuthen können, streng zu sondern.

„Aber Pausanias nennt ausdrücklich spätere Olympioniken in den Eliacis" — welche denn? sind etwa die Kämpfer und Sieger in dem Excurse über die Straf-Zanes von Ol. 98. 112. 178. 218. 226. 192. 201 (V 21,2 ff.) gemeint? denn eben als Excurs muss ich etwas ansehen, dessen abweichende Quelle klar ist aus dem Gegensatze zu den *γράμματα τῶν Ἠλείων* (V 21, 9), klar ferner aus der Art, wie die darin genannte *κρηπίς* am Kronion im sechsten Buch (19, 1) wie etwas ganz Neues eingeführt wird, eine Thatsache, deren Analogien und Bedeutung wir unten noch näher zu erklären suchen werden. Auch ist in jenem Excurse von Siegerstatuen ebenso wenig die Rede, wie in dem Falle des Polites aus Keramos (VI 13, 3) und des Artemidoros von Tralles (VI 14, 2) von Ol. 212, die Pausanias als Curiosa seiner Zeit (*κατ' ἐμὴν δόξαν* l. l.) und seines engeren Vaterlandes anführt, wie so manches Andere, was ihm als Bestandtheil im Recepte seiner Authenticität von Nöthen schien. Zwischen Ol. 157 und 212 nennt Pausanias, soweit sich bis jetzt urtheilen lässt, überhaupt keinen Olympioniken, und der Sieger von Ol. 154—157 Leonidas von Rhegion (VI 13,5) war ihm nur merkwürdig der vier aufeinander folgenden Siege wegen; eine Statue hatte er nicht, wenigstens hat Pausanias keine genannt. Der letzte fest bestimmbare Olympionike mit Statue, den wir bis jetzt bei Pausanias nachweisen können, ist Agemachos von Kyzikos (VI 13, 7) der Sieger von Ol. 147: so führt auch dieser Weg nur bis zum Anfang des zweiten vorchristlichen Jahrhunderts.

[1]) So habe ich die Sache auch a. a. O. gefasst und ich glaube damit wesentlich richtiger als Treu (in dieser Zeitschr. oben S. 73) und jedenfalls bevor dessen Bemerkungen erschienen, welche mir erst nach Abschluss meiner etwas langwierigen Untersuchung zu Gesicht kommen. So angenehm mir die Uebereinstimmung mit meinem olympischen Nachfolger in einem Hauptpunkte natürlich sein muss, so thut es mir doch leid, dass er so ohne Weiteres mit in die übliche Polemo-Trompete gestossen hat. Uebrigens beruht seine Beweisführung auf einer zu engen und lückenhaften Grundlage.

Also hat es damals ein Ende gehabt mit Statuen von Olympioniken? So hat Brunn I S. 520f. angenommen; aber das Gegentheil ist jetzt zu beweisen. Ja, bestimmt behaupten lässt sich vorsichtiger Weise nicht einmal, was sich allerdings aufdrängt, nämlich die Statuen seien damals zunächst seltener geworden. Nicht weniger als 33 olympische Inschriften gehen Olympioniken oder Gruppen derselben an, die Pausanias nicht anführt. Ich habe dieselben vom Bekannten zum Unbekannten fortschreitend zeitlich nach den Gesetzen zu ordnen gesucht, welche ich neuerdings kurz in der Zeitschr. f. Oesterr. Gymnas. 1882 S. 166ff. und Gött. Gel. Anz. 1882 S. 555 angedeutet habe, d. h. ausgehend von der Voraussetzung, dass landschaftliche Eigenthümlichkeiten in den Inschriften sich bis spät erhielten, und dass Ehreninschriften und dergl. eine andere Beurtheilung verlangen als z. B. Urkunden oder gar Listen. Mir selber würde am meisten erwünscht sein, wenn Jemand sich der Mühe redlicher Nachprüfung unterziehen wollte, denn es gilt dabei epigraphische Grundfragen.

Die 33 Inschriften, wslche Olympioniken angehen vertheilen sich folgendermassen:

V. Jahrh. vor Chr.	n. 393 (Name? Knabe?) n. 385 (Name? Lauf?). (hier wäre natürlich eine Beziehung zu Pausanias nicht ganz ausgeschlossen. n. 424 aber war doch wohl lediglich Weihinschrift)
IV. oder III. Jahrh.	n. 407 (παλ.).
III. Jahrh.	n. 276 (πένταθλ. Name?).
II. Jahrh.	n. 277 (? Name?). n. 370 (συνωρ. πωλ.).
II. oder I. Jahrh.	n. 121 (κέλ. πωλ.).
I. Jahrh.	n. 55 (πωλ. συνωρ.). — n. 230 (Ol. 190 δίαυλ.). — n. 346 (cf. A.Z. 1881 S. 192f. Wagensiege) — n. 366 ? (ἄνδρ. παγκρ.).
I. Jahrh. vor oder nach Chr.	n. 17 κέλ. τελ. ἰδ.). — n. 372 (συνωρ. πωλ.).
I. Jahrh. nach Chr.	n. 27 (Ol. 208 κέλ. τελ.). — n. 28 (Ol. 217 ἄνδρ. παγκρ.). — n. 34 (Ol. 199 τεθρ. τελ.). — n. 48 (Ol. 219 παῖδ. παλ.). — n. 95 (κέλ. πωλ.). — n. 146 (Ol. 207 παῖδ. παγκρ.). — n. 267 (παῖδ. πάλ.). — n. 279 συνωρ. πωλ.). — n. 336 (Ol. 195 τεθρ. τελ.). — n. 337 (? σαλπιστ.). — n. 379 (Name? ἅρμα).
I. oder II. Jahrh. n. Chr.	n. 161 (κέλ. πωλ. vgl. n. 52 u. 53).
II. Jahrh. n. Chr.	n. 68 (Ol. 229 κῆρυξ). — n. 119 (Ol 227 ἅρμα).

Alle diese 27 fallen vor Pausanias.

III Jahrh. n. Chr.	n. 356 (Ol. 255 πένταθλ.). — n. 369 (Ol. 257 κῆρυξ).

Unsicher sind mir geblieben n. 19 (ἵππῳ, mit seltsamen Schriftformen); n. 20; n. 50 (παῖδ. κ. ἄνδρ. πυγμ.) und n. 90 (δίαυλ. κ. ὁπλ.). Doch ist anzunehmen, dass auch n. 50 und 90 vor Pausanias fallen[4]).

Mehr als zwanzig dieser Inschriften fallen in den Zeitraum zwischen dem II. Jahrh. v. Chr. und Pausanias; diese Anzahl repräsentirt aber, wenn wir aus der Analogie von 37:300 (s. oben) schliessen dürfen, nur einen kleinen Theil des einst Vorhandenen. Man kann mir erwidern, Pausanias selbst habe sich gedeckt durch die bekannte, zum Ueberdruss citirte Stelle VI 1, 2: *ὁπόσοις δὲ ἢ αὐτοῖς εἶχεν ἐς δόξαν ἢ καὶ τοῖς ἀνδριᾶσιν ὑπῆρχεν ἄμεινον ἑτέρων πεποιῆσθαι, τοσαῦτα καὶ αὐτὸς μνησθήσομαι.* Diese beiden Fälle hätten wirklich für die ganze Zeit von 190 v. Chr. bis 70 n. Chr. ohne Ausnahme gegolten? Davon wird mich Niemand überzeugen.

Man hat mich gefragt, was denn Burckhardt im Cicerone aus den letzten zwei Jahrhunderten nenne? aber in unserm Falle handelt es sich nicht bloss um 360 Jahre, sondern deren Anfang begreift auch eine Zeit, von der wir jetzt wissen, dass sie auch in der Kunst noch zu grandiosen Leistungen kam. Doch wir können nicht nachweisen, dass die bedeutenden Künstler jener Zeit Olympioniken geschaffen; gut! Aber traut man etwa dem Pausanias selber mehr Judicium zu, als dem heutigen Forestiere in Italien, der — wenn ihn nicht Baedeker abhielte — an dem schauderhaften, aber blanken und funkelnagelneuen Tasso auf dem Markt von Sorrent ungleich mehr Vergnügen empfinden würde, als an den meisten etwas mitgenommenen Statuen des Vatican? „Die *ἀρχαῖαι τέχναι* wurden auch im Alterthum vor Allen geschätzt, z. B. bei Strabo p. 634. 637" — Strabo ist denn doch ein anderer Mann,

4) Vielleicht interessirt Jemanden der Vergleich mit den Siegern bei Pausanias nach ihrer Kampfart gruppirt:

παῖδ. πυγμ.	31	στάδιον	12 (mit Agemachos VI 13, 7)
πυγμ.	24	παῖδ. στάδ.	10
πάλην	21	κέλ.	7
ἅρμα	21	ὁπλίτ.	7
παγκράτ.	18 (Ein παῖς)	δολ.	5
πένταθλ.	16	δίαυλ.	1
παῖδ. πάλην	13	κάλπ.	1

Die Inschriften fügen dazu, wie man sieht, noch 2 κήρυκες aus dem II. und III. Jahrh. n. Chr. und einen σαλπιστής, wohl aus dem I.

obgleich auch mit ihm die gründliche Abrechnung — auch auf seinem speciellen Gebiete — noch aussteht, auf dem er mehr bewundert, als gelesen und geprüft wird. Dass die Bewunderung „des Alten" in der Kunst auch im Alterthum hergebracht war und bei der Menge zur Conventionslüge wurde wie bei uns, läugne ich nicht. Aber Pausanias? drückt er irgend ein Zeichen von Missachtung aus, wo er Statuen seiner Zeit z. B. Weihgeschenke des Herodes Atticus nennt? Er hätte keine Siegerstatuen nach 190 v. Chr. genannt, weil sie ihm zu schlecht gewesen wären? Im zehnten Buch 34, 5 nennt er ja die Statue eines Siegers von Ol. 235, und zwei Capitel weiter (36, 9) diejenige eines Siegers von Ol. 211 mit dem ganz unerhörten Zusatze: *αὕτη δὲ ἐν τοῖς Ἠλείων γράμμασι παρεῖται μόνη πασῶν ἡ ὀλυμπιάς*, da er doch VI 22, 3 die achte, die 34te und die 104te — aber die 211te nicht — als die einzigen ausgelassenen Olympiaden nennt! Um die Gottähnlichkeit des „Reisenden" Pausanias kann einem da bange werden, um den Compilator freilich noch lange nicht, der eben in den *Φωκικά* andere Hülfsbüchlein plünderte als in den *Ἠλιακά*. Hier, d. h. für die Eliaca ist nur ein Schluss möglich, — derselbe übrigens, zu dem auch die auffallend stiefmütterliche Behandlung der kleinasiatisch-hellenistischen Kunst in der erhaltenen Tradition überhaupt hindrängt: die Bücher über Kunst und Künstler, die man las, die auch Pausanias direct oder indirect ausnutzte, reichten — rund gerechnet, — bis 190 v. Chr.!

Doch setzen wir nun erst unser Verhör fort; es kommen die Belastungszeugen: Pausanias nennt 35 Ehrenstatuen in Olympia; die Inschriften geben uns 112, dazu eine bei Beulé (s. unten III. Jahrh. n. Chr.), und ausserdem 12 Statuen aus den kaiserlichen Familien — Summa 129.

Die 129 Ehreninschriften gruppiren sich so:
(* = datirbar, sicher oder annähernd. Gruppen z. Th. als eine Nummer gezählt.)

IV. Jahrh. v. Chr.	n. 54* Gorgias.
III. Jahrh.	n. 36*. 37*. 59. n. 143. 193*. 231*. 262. n. 355*. 392.
III. oder II. Jahrh.	n. 195 f. (cf. A.Z. 1880 S. 192).
II. Jahrh.	n. 112*. 131*. 194*. 258*. 335*. 133—37* (doch später erneuert).
II. oder I. Jahrh.	n. 61.
I. Jahrh.	n. 24. 25*. 33*. 113* (vgl. 1878 S. 103). 114*. 232 f. 264. 408*.
I. Jahrh. v. od. n. Chr.	n. 18. 51. 235. 237 (Name?). 238 (Name?) 2[illegible]4.
I. Jahrh. nach Chr.	n. 13* (Ol. 216, 1). 38. 39. 40. 41. 62 (cf. 409). n. 78* (cf. A.Z. 1878 S. 196). n. 80. 93. 94. 96 (cf. n. 45). 99. 103. n. 120. 124?. 139. 140. 141 (cf. n. 17). 142. 148. n. 170. 173. 198. 236. 263 — n. 26 (kaiserl.). 144 (cf. A.Z. 1879 S. 142). n. 373. 392.
I.—II. Jahrh. n. Chr.	n. 42 43 (cf. 352). 45. 47. 52 f. 66*. 83. 97 f. (98 alter als 97). 100. 101. 105. 122. 199 f. 271 (cf. 124). 368 (Name?). — 117 (kaiserl.).
II Jahrh. (Die mit v. bezeichneten fallen sicher vor Pausanias)	n. 14 v. (cf. n. 200). 102—104 v. n. 106 (cf. n. 269). 150—159 v. n. 202. 266? 268. 269. 270. 273? 330* v. (Ol. 234). 332. 339. 341. 343. 352. 353* v. (Ol. 232). 367. 409. — n. 8* v. 69* v. n. 70* v. n. 71*. 72* v. (vgl A.Z. 1878 S. 103) (die letzten 4 kaiserlich).
Ueber 90 sicher vor Pausanias.	
II.—III. Jahrh. n. Chr.	n. 46. 81. 174? 201. 239. 344.
III. Jahrh. n. Chr.	n. 29. 30*. 44* (Ol. 256). 82*. 102* (Ol. 259). 104. 265. 272. 274*. 331* (Ol 243). 340. 342. 345? n. 9* (Caracalla). Beulé *études sur le Péloponnèse* S. 263 (der Geehrte = n. 44).

Von den fast 100 Ehreninschriften, die vor Pausanias' Zeit fallen, gehören 10 in die Zeit vor dem II. Jahrh. v. Chr.; von diesen nennt er denn auch zwei, nämlich n. 54 — Gorgias aus dem vierten, n. 36 — Antigonos aus dem dritten Jahrhundert.

Ich schliesse sogleich die letzte Kategorie von Inschriften an, welche nach meiner Meinung hier mit Nutzen betrachtet werden können; es sind die Cultuslisten, um sie kurz so zu nennen. Von diesen sind in Olympia 38 Stücke gefunden worden, von welchen nur n. 349 ganz, n. 350 fast vollständig ist; dazu kommen die 3 vollständigen Listen, welche am Besten bei Beulé a. a. O. publicirt sind S. 268. 308. 315); ich ordne die datirten und füge in Klammern diejenigen bei, welche ihnen je nahe zu stehen scheinen:

Ol. 190 = 20 v. Chr.	n. 240	(n. 63. 64. 160. 214. 247 cf. A.Z 1880 S 62. — n. 347, wohl auch n 280).
Ol. 211 = 65 n. Chr.	n. 204	(242).
Ol. 223 = 113 n. Chr.	n 348. 349	(hieher wohl auch wegen Mantis und Exegeten Beulé S. 315)
Ol. 235 = 161 n. Chr.	n. 243.	
Ol. 239 = 177 n. Chr.	n. 244.	
Ol. 240 1 = 181 n. Chr.	n. 161	(162. 245. n. 206 vgl. A.Z. 1879 S 60).
Ol. 247 = 209 n. Chr.	n. 350	(163).
Ol. 253 = 233 n. Chr.	n 351.	

Ol. 255 = 241 n. Chr. n 205 vgl A.Z 1879 S. 211.
Ol. 256/7 = 249 n. Chr. Beulé S. 268 } Copien, vgl. auch Ehren-
Ol. 261 = 265 n. Chr. Beulé S 308 } inschrift n. 44 (Ol 256).

Aus diesen Listen hat schon Dittenberger (Arch. Ztg. 1880 S. 59 zu n. 349) den unläugbar richtigen Schluss gezogen, dass Pausanias V 15, 10 nicht den Bestand des Personals angebe, wie er zu seiner Zeit war, sondern aus einer älteren Quelle schöpfe[5]).

Mit dem Zeugenverhör wären wir fertig: die Inschriften lehren uns in ihrer Gesammtheit soweit ihre Beleuchtungssphäre überhaupt reicht, eines unwiderleglich: Pausanias beschreibt nicht das Olympia seiner Zeit, sondern ein 3—400 Jahre früheres. Sie lehren uns noch Genaueres: von Pausanias sind schwerlich die *πολυπραγμονήσαντες σπουδῇ τὰ ἐς τοὺς πλάστας* direct benützt worden; denn mit dem Cirkelschlusse wird man doch nicht kommen wollen, dass die durch Pausanias überlieferten Künstler auch die von der fest gewordenen Kunstgeschichte anerkannten seien. Wenn diese auch den Sophokles (n. 23. 88. 89) und Philonides (n. 60) ignoriren mochte, den Polymnestos (n. 50) und Pythokritos (n. 229) hat sie nicht fallen gelassen, das lehrt uns Plinius. Pausanias hatte also, was die Kunstwerke und Inschriften angeht, eine Auswahl vor sich — für welche die bildende Kunst übrigens erst mit dem V. Jahrhundert anfing (siehe auch unten) —, d. h. eine Beschreibung des Wichtigsten der Art auf der Altis; ein ähnlicher Schluss ist ja wohl auch bisher, aber viel zu früh gemacht worden und daher unberechtigt gewesen. Weiter gehe ich nicht, denn was von Polemos Eliaca — und nur um diese kann und darf es sich hier handeln — geblieben, erlaubt gar keinen Schluss auf Pausanias, und ob dieser gerade einen so bedeutenden und lange bekannten Autor einfach geplündert haben wird, darf man füglich fragen. Dann aber ist auch Mehrheit von Quellen entschieden zu betonen. Sicher scheint mir zunächst, dass von dieser Quelle zu scheiden ist, was Pausanias als *γράμματα τῶν Ἠλείων* mit Recht oder Unrecht bezeichnet hat, s. auch oben S. 105; hier lag ihm etwas Ausführliches vor, woraus er bisweilen mit einem ganz unerwarteten Excerpt überrascht an der Stelle, wo er es in seiner Vorlage fand, z. B. VI 9, 6. Die *γράμματα* selber haben dem Pausanias zweifellos nicht vorgelegen, sonst wäre der Irrthum mit der 211ten Olympiade oben unmöglich. So weit ging unser Autor nicht zurück, er machte sichs bequemer. Aber für ebenso sicher halte ich, dass diese seine *γράμματα* über die Statuen und ihre Künstler nichts enthielten; es ist dabei wichtig zu beobachten, dass dieselben offenbar tiefer herabgingen, als das dem Pausanias Vorliegende über Statuen und Kunst. Eine einzige Quelle anzunehmen, hält mich ferner der Umstand ab, dass ich für die Bauten wenigstens zwei Quellen bestimmt zu unterscheiden glaube: dass die *κρηπίς* unter dem Kronion V 21, 2 im sechsten Buche (19, 1) wie etwas ganz Neues eingeführt wird, habe ich schon oben bemerkt; ich füge hier noch erschwerend hinzu, dass ihre Erwähnung schon bei der Altarperiegese erwartet werden durfte; dasselbe gilt von der *ἔσοδος* ins Stadion V 14, 9; 22, 1, aus welcher ausserdem in VI 20, 8 die *κρυπτή* geworden ist; auch den Künstler des Tropaion (V 27, 11) Daidalos nennt Pausanias erst VI 2, 8; man wird doch da keinen systematischen Kunstgriff wittern wollen, sondern dass ihm die Notiz über den Weg lief, etwa wie ihm IX 16, 1 über den Weg läuft, dass Kephisodot der Künstler der Eirene mit dem Plutos in I 8, 2 ist, und V 12, 4, dass Antiochos die goldene Aegis über dem athener Theater geweiht, über die er doch I 21, 3 gesprochen. Ganz besonders auffallend ist mir, dass V 15, 2 das Leonidaion bei der *πομπικὴ ἔσοδος* genannt wird, während VI 20, 7 das Hippodameion dahin verlegt wird, obgleich wir dasselbe V 22, 2 auf dem Wege vom Stadion zum Buleuterion und a. a. O. VI 22, 7 ebenfalls vor der Erwähnung der *κρυπτή* am Stadion treffen, also jedenfalls im Osten der Altis zu suchen haben. Dann aber muss im fünften Buch eine andere *πομπική*, die alte im Westen, gemeint sein (vgl. den Excurs am Schluss) als im sechsten, und — falls man nicht vorzieht, da *κατὰ τὴν τοῦ σταδίου ἔσοδον* zu lesen — wird man kaum umhin können, in dem zweiten das römische, dem Neronischen Hause nahe Thor zu erkennen, das vielleicht auch erst für Nero errichtet, dann aber kaum lange bestanden haben oder benutzt sein wird. Ich will in der hier angedeuteten Richtung zunächst nicht weiter gehen[6]), — weiss ich doch nicht einmal, ob die Zusammenstellung von Pausanias herrührt, ob er die

[5]) Uebrigens ist gegenuber der Mysterieninschrift von Andania Leb.-Fouc. II 326a jetzt wohl ein analoger Schluss gerechtfertigt.

[6]) Wenn man mir aber einmal zugeben sollte, dass Pausanias bisweilen einen Gegenstand aus mehreren Quellen entlehnt hat, ohne die Identität zu merken, so ist das folgenschwer. Statt einer Reihe mir sehr verdachtiger Stellen will ich hier nur die Notiz uber die Bauten Hadrians in Athen nennen I 18, 9.

bisher angegebenen Quellen selber benutzt hat — sondern die Frage aufwerfen, die ich durch das Obige noch in keiner Weise für entschieden halte, — man hat gerade in der Beziehung nicht richtig gesondert — war Pausanias in Olympia? Die Beantwortung würde leichter sein, wenn sich beweisen liesse, dass er Dinge beschreibt, die zu seiner Zeit nicht mehr sichtbar gewesen sind. Für entscheidend aber wird auch das kein Vorsichtiger halten, denn die Benutzung schriftlicher Quellen durch Pausanias hat wohl noch nie ein vernünftiger Mensch in Abrede gestellt. Nur ein paar Bemerkungen können hier gemacht werden: wäre n. 18 unter unseren 37 Inschriften schon verbaut gewesen, so könnte die Nennung des Damagetos nicht auf Autopsie beruhen (vergl. jetzt oben S. 75); ferner ist n. 221, ein Theil einer umfangreichen Basis des Künstlers Daidalos mit Fussspuren, schon verbaut gefunden worden zur Basis eines der Zanes, welchen Pausanias erwähnt. Sollte sich wirklich noch ein so umfangreiches Werk[7]) von Daidalos auf dem Boden der Altis befunden haben wie Timon und sein Sohn zu Ross (VI 2, 8), oder gehört die Basis zu diesem Werke? Die schriftliche Quelle hört man ja noch darin, dass dem Pausanias gerade dabei „einfällt", auch das Tropaion sei von Daidalos[8]). Doch entscheiden lässt sich da, wie es scheint, nichts.

Wenden wir uns an Pausanias selber: die einzige Stelle, welche mir für eine, wenn auch flüchtige Anwesenheit zu sprechen scheint, steht V 20, 8: es handelt sich um den Ort, wo das Haus des Oinomaos nach Ausweis einer Säule gestanden: *συνέβη δὲ καὶ ἄλλο κατ᾽ ἐμὲ τοιόνδε· ἀνὴρ βουλῆς τῆς Ῥωμαίων ἀνείλετο Ὀλυμπικὴν νίκην· ἐθέλων δὲ ὑπολιπέσθαι τῆς νίκης ὑπόμνημα χαλκῆν εἰκόνα σὺν ἐπιγράμματι, ὤρυσσεν ἐς ποίησιν βάθρου, καὶ ὡς ἐγένετο ἐγγύτατα τὸ ὄρυγμα αὐτῷ τῆς τοῦ Οἰνομάου κίονος, ἐνταῦθα εὕρισκον οἱ ὀρύσσοντες καὶ ὅπλων καὶ χαλινῶν καὶ ψαλίων θραύσματα. ταῦτα μὲν δὴ αὐτὸς ἑώρων ὀρυσσόμενα.* Nicht sowohl auf die letzte Versicherung lege ich dabei Gewicht, als darauf, dass da eine unzweifelhafte und in grösstem Umfang bestätigte Thatsache — das Vorhandensein von Bronzeresten aller Art im Altisboden — falsch erklärt wird. Viel weniger gebe ich natürlich auf die *γραφαὶ τὸ ἀρχαῖον* in der Poikile (V 21, 17), was hinreichend aufgewogen wird durch die für einen Autopten seltsame Thatsache, dass die *κρηπίς* am Kronion in der Altarperiegese nicht vorkommt, obgleich der Beschreibende doch an oder eher auf ihr vom Stadioneingang bis zum Sikyonierschatzhaus gegangen sein muss.

Würde mir Jemand erwidern, dass auch die ganz beiläufige Notiz über die Bronzefunde entlehnt sein könnte, so wüsste ich dem Einwurf allerdings nur meinen subjectiven Eindruck von Authenticität entgegen zu halten; erkennt man diesen an oder theilt ihn, so hätten wir auch die bekannten Irrthümer bei der Atlasmetope, bei den „Pferdeknechten" des Ostgiebels und doch wohl auch bei der Mitte des Westgiebels dem Pausanias oder seinen Ciceroni zuzuschreiben. Aber wer bürgt uns denn dafür, dass nicht auch schon ein oder selbst ein paar Jahrhunderte früher bei starker Betheiligung mündlicher Tradition solche Legenden — um milde zu sein — aufkommen konnten? Nur wer sie dem Polemo selber zutraut, muss sich ein sonderbares Bild von ihm gemacht haben und darf logischer Weise seinen Verlust nicht beklagen. Aber dergleichen anzunehmen und das, was v. Wilamowitz im Hermes XII S. 354 vorgebracht hat, ist auch gar nicht nöthig, denn es ist nicht das Wichtigste, den Polemo-Einfall zu retten, und als ob Polemo der einzig mögliche wäre? Auf der andern Seite ist aber wieder das Fehlen der Bauten römischer Zeit in der Altis des Pausanias (s. unten) gravirend, und spricht entschieden gegen jede andere als eine ganz flüchtige Anwesenheit; und so wird es auch auf diesem Wege zweifelhaft, ob die erwähnten Irrthümer von Pausanias selber herrühren. Im andern Falle müssten sie jedenfalls bis vor die römische Zeit zurückreichen.

Am wenigsten halte man mir, um den „Reisenden" Pausanias zu retten, das allgemeine Colorit seiner Zeit entgegen; gerade das ist ihm trotz seiner offenbaren Bemühung herzlich schlecht gelungen; aber selbst wenn er gewollt, hätte er es eigen und mit ganz anderen Kenntnissen anfangen müssen, um zu verwischen, dass er ein Mann seiner Zeit war: natürlich weiss er von Briten, Kelten und Mauri, von der Colonie Korinth, von der Schlacht bei Actium und der Gründung von Nikopolis sowie vom römischen Bürgerrecht der Griechen. Aber

[7]) Fur so umfangreiche uberhaupt vgl VI 1. 7. 4, 10. 14, 12. 15, 10.

[8]) Dass ich daher Furtwänglers Bemerkung zu der betr. Inschrift A.Z. 1879 S. 45 ablehnen muss, leuchtet ein. — Nebenbei bemerkt lässt mich F. a. O. S. 46 n. 3 das Gegentheil von dem sagen, was ich *tit.* S. 36 gesagt zu haben meine: nicht auf eine dreigestaltige Hekate bezog ich Paus. II 22, 7, sondern auf drei gesonderte Bilder der Göttin.

im Uebrigen ist das, was als Authenticitätsrecept zu bezeichnen ist, doch überaus einfach und ärmlich, es beschränkt sich im grossen Ganzen auf die den Griechen bekanntesten und wichtigsten Persönlichkeiten: Mummius, Flaminin, Metellus — wenn auch dieser nicht, ebensowenig wie alle Stiftungen des Mummius[9]) in den Eliacis erscheint, wo man ihn doch nach der Inschrift n. 258 erwarten dürfte, — Sulla, Caesar, die Kaiser bis Antonin und dann Herodes Atticus sind da die *pièces de résistance;* jeder dürftige Abriss kann da seine Vorlage gewesen sein (auch für die Neronische *πομπική*, wenn sie anders gemeint ist, reicht die Annahme aus); endlich ein nicht selten eingestreutes *κατ' ἐμέ* — und das Recept ist fertig. Dass ihm mit letzterem unglaubliche Albernheiten passiren, da er mit *κατ' ἐμέ* auftischt, was sich Hunderte von Jahren vor ihm in Geltung befand, dafür verweise ich hier nur auf Stellen wie die über Leontinoi (VI 17, 9), wohl auch Skotussa (VI 5, 2), besonders aber über die römische Namengebung (VII 7, 8), die 200 Jahre vor Chr. die Griechen allenfalls interessiren konnte, 170 nach Chr. aber doch wirklich etwas zu spät kommt. Das liesse sich weit ausspinnen, wenn ich auch rathen würde, es nach Büchern und zugleich nach den etwaigen Quellen zu sondern. Diese allgemeine Forderung ist selbstverständlich; doch scheint sie nicht immer berücksichtigt zu werden. Ich darf aber nicht unterlassen zu bemerken, dass es allerdings einen gemeinsamen Grundzug aller Bücher giebt, wofür ich auf die erste Beigabe verweise.

Doch wollte Pausanias betrügen? That er wirklich wesentlich Anderes, als andere Alte und als die Mehrzahl der modernen Italiapilger, welche ihre dürftigen paar Einblicke und Erlebnisse mit den grössten Dosen von Goethe und Burckhardt, von bewährten Kunst-, Cultur- und Literarhistorien, mit Baedeker, ja mit Meyer anrichten? Etwas ärger ist es wohl; um wie viel, das scheint mir noch nicht spruchreif zu sein.

Nein, Pausanias beschreibt nicht das Olympia seiner Zeit, überhaupt wohl nicht das Olympia einer bestimmten Zeit, und daher entspricht der jetzige Anblick der Altis an mehreren Punkten nicht der Physiognomie, welche uns aus Pausanias geläufig ist. Dass dieselbe überhaupt keine ganz feste, sondern eher in fortwährendem Fluss war, haben uns die Grabungen gelehrt, und wir wollen uns das als eine allgemeinere Regel merken. Hier empfiehlt es sich auch noch die Haupt-Bauten zeitlich nach den Angaben der Bauverständigen zu gruppiren, welche in Olympia beschäftigt gewesen sind:

VIII. Jahrh. v. Chr.?	Heraion.
VI. Jahrh. v. Chr.	Sudhalle des Buleuterion, mehrere Thesauren.
V. Jahrh.	Zeustempel, Nordhalle des Buleuterion, mehrere Thesauren.
IV. Jahrh.	„Sudwestbau" (mein Leonidaion), *κρυπτὴ ἔσοδος*, Erhöhung der Stadionwalle, Philippeion, Echohalle.
IV. od. III. Jahrh.	„Leonidaion" (späteres „Nero-Haus", wohl einst schon zur Agnaptos gehörig), Metroon, Westaltismauer, Palaestra (?).
III. Jahrh. (?)	die Gymnasionhallen.
Aus römischer Zeit	die Südhalle, Umbauten im „Nero-Haus" und meinem Leonidaion, Exedra, Thor am Gymnasion.

Nur diese letzte Kategorie — so können wir jetzt wohl schon schliessen und nicht blos behaupten — darf und wird bei Pausanias ausfallen: sie thut es auch. Nebenbei bemerkt, lebte Olympia etwa vom Ausgang des vierten Jahrhunderts an wie Athen von fremden, besonders fürstlichen Gönnern (vgl. die Beigaben II. und III). Dem Leonidas bin ich bisher vergeblich nachgejagt; ich weiss, dass es auch Droysen so gegangen ist. Aber ich hoffe, es gelingt noch einmal, ihn in der Sphäre der Griechen zu finden, die unter den Diadochen oder Epigonen ihr Glück suchten und fanden, wie der grosse „Condottiere" Diogenes im Piraeus, Glaukon und Chremonides in Aegypten auch, wohl Tydeus der Eleer VI 16, 2 und der Makedone Aristolaos VI 17, 3. Für einen derartigen Leonidas verweise ich hier im Vorübergehen auf die Inschrift in dem Smyräer *Μουσεῖον καὶ βιβλιοθήκη* II n. *ρoβ'*, welche mir in genauerer Abschrift vorliegt (und die nebenbei beweist, was bezweifelt worden ist, dass Tralles einst Seleukeia hiess).

Im ersten Jahrhundert nach Christus ist in Olympia — wie im Beginn der Kaiserzeit auch anderswo, besonders in Kleinasien — nach Ausweis der Inschriften noch einmal ein Aufschwung erfolgt; in grossen elischen Familien vererben sich die ehrenvollen Stellungen am Heiligthume (A. Z.

[9]) Alles auf Mummius bezügliche, die Widmungen von Reiterstatuen an Zeus: n. 10+11, 132; 291, 292: — die von der Eleerstadt errichteten Ehrenstatuen: n. 12 und 131 — und die der Legaten: n. 133—37 — hat sich auf dem Raum von der Mitte der Ostfront bis zum Buleuterion gefunden. Ich möchte nicht mehr als ganz sicher hinstellen, dass bei Pausanias da Alles in Ordnung ist; doch hat er wenigstens des Mummius Weihgeschenke in derselben Gegend beschrieben VI 15, 4 und 8.

1877 S. 191 n. 94 vgl. n. 200 und S. 196 n. 96. n. 147. n. 268. n. 352. 1881 S. 185).

Und wie sah die olympische Ebene zur Zeit des Pausanias aus? Auch davon erzählen die Inschriften. Etwas wüst mag es wohl schon gewesen sein: wie n. 221, die oben citirte Daidalos-Inschrift, so war auch manches Andere zum zweiten Male verwendet, wie A. Z. 1877 S. 42 n. 50 und S. 190 n. 88, 1878 S. 176 n. 190, 1879 n. 291. Anderes war zugestutzt und erneuert worden, z. Th. weil das Aeltere unlesbar geworden war, wie VI 15, 8 [10]), wie n. 91 (= n. 25 unter den „37") die Inschrift des Tellon, n. 275, 329 (Philonides), wie die Unterschriften zu den Legaten des Mummius (n. 135—137, auch n. 138?). Vgl. n. 119, auch n. 61 und n. 105, wo die Künstlerinschriften wenigstens wesentlich jünger aussehen als die Weihinschriften. Beispiele von Erneuerungen sind auch 11 und 291 (Mummius) im Verhältniss zu 132 und 292. So könnte auch des Damagetos Inschrift durch eine andere ersetzt gewesen — sie also nicht gegen Pausanias entscheidend sein — wenn nicht Baton, Tellon, Mummius auch zeigten, dass selbst dann die frühere Inschrift bleiben konnte.

Und später? Die oben gegebenen Listen bergen ein paar unscheinbare, aber bedeutungsvolle Zahlen: der letzte datirte und datirbare olympische Sieger fällt in Ol. 257, die letzte Ehrenstatue Ol. 261, ebendahin die damit verbundene Cultliste, welcher die späteste jetzt in Olympia gefundene Tafel um sechs Olympiaden vorangeht (s. oben). Damit befinden wir uns um die Mitte und jenseits der Mitte des dritten nachchristlichen Jahrhunderts. Noch Jüngeres blieb uns nicht, wenigstens nicht nachweisbar. Beredt sind diese Zahlen wie nur ein menschlicher Mund: sie erzählen von Pest und Gotennoth, und wie wohl diese beiden Elemente es gewesen, welche dem antiken Leben hier — und etwa bloss hier in Griechenland? — sein zeitliches Ziel gesetzt haben [11]). Gerade der erste der Züge, welcher das eigentliche Griechenland traf (266 bis 267 n. Chr. s. IV. Beigabe) muss eine furchtbare, schreckhafte und vielfach auf die Dauer lähmende Wirkung hervorgebracht haben. Der letzte Wohlthäter auf dem Boden Olympias, der auch jene Noth noch erleichtert haben mag und mit Ehren gefeiert wird, während seine Gattin das einzige weibliche Ehrenamt zu Olympia bekleidet (s. n. 30), ist ein verschollener Eleer, der Alytarch T. Flavius Archelaos [12]). Auch die in jenen Zahlen beschlossene Erkenntniss ist einer der herrlichen Funde auf dem Boden der Altis. Und nach der Mitte des III. Jahrhunderts? Die Spiele währten ja noch fort; freilich wer will sagen, in welcher Umgebung und mit welcher Ausstattung? Die Bauverständigen könnten uns wenigstens Einiges darüber sagen. Wie weit das Dogma wahr ist, dass Alarich und die Seinen die Ebene und ihre Denkmäler geschädigt, weiss ich noch weniger als Andere, da ich nicht einmal weiss, wie die Ebene im 4. Jahrh. und nun gar am Ausgang desselben aussah. Nur auf eine bemerkenswerthe Thatsache sei hier zum Schlusse noch hingewiesen, wie wenig relativ unter den Skulpturfunden hinausweist auf Verlorenes, und wie in Uebereinstimmung damit auch vereinzelte Inschriftfragmente relativ selten sind, während die meisten im Laufe der Zeit als je zusammengehörig sich ergeben haben und schon durch den gemeinsamen Fundort auch auf keine weite Verschleppung zu deuten scheinen: so die Fragmente von nn. 117. 133—137. 152. 231. 259. 408; dass Zusammengehöriges zusammenblieb, zeigen auch die Mummius-Steine, dann n. 17:141. 195:196. Doch mag im Gegensatz dazu auch auf n. 271 und 371 verwiesen werden.

Im Ganzen ist über einen schon — wodurch? — bestimmt abgeschlossenen Vorrath ganz erhaltener oder zusammengehöriger Objecte hier, wie z. B. beim pergamenischen Altar, die letzte Zerstörung hereingebrochen.

So schillern denn die Eliaca des Pausanias in

[10]) Dass die Inschriften des Praxiteles, Atotos u. s. w., dann z. B. 424. 428 bei Pausanias nicht eine Spur hinterlassen, hat man auf allerhand kunstliche Art erklaren wollen: die Werke seien verschwunden gewesen u. dergl. Die einfachste Lösung bietet die Annahme, welche ich oben schon einmal kurz benutzt, dass in der Quelle des Pausanias die Berucksichtigung der Plastik erst mit dem V. Jahrh. begann.

Für „Atotos" scheint noch Niemand auf eine Grabschrift von Pantikapaion aus dem IV. oder III Jahrh. verwiesen zu haben: *Θῦς Ἀτώτεω Compte rendu* für 1874 (Petersb. 1877) S. 107. *Ἄτωτος*: *Ἀτώτης* = *Ἄλκετος*: *Ἀλκέτης* u. aa. Vgl. auch C. Keil, Anall. p. 159 f. n. 2, wo die Beispiele leicht zu vermehren sind.

[11]) Ueber die Ereignisse verweise ich ausser auf Fallmerayer, Morea I S. 96 f. und auf Hertzberg, Griechenland unter den Römern III S. 161. 169. 193, besonders auf die vierte Beigabe, welche ich meinem Freunde und Collegen Felix Dahn verdanke, der allerdings durch die Annahme geringer Zerstörungen sich wesentlich z. B. von Hertzberg unterscheidet.

[12]) Ist der Alytarch in jener Zeit die Hauptperson geworden wie z. B. bei den Olympien zu Antiochia? s. Malalas p. 286 ed. Bonn.

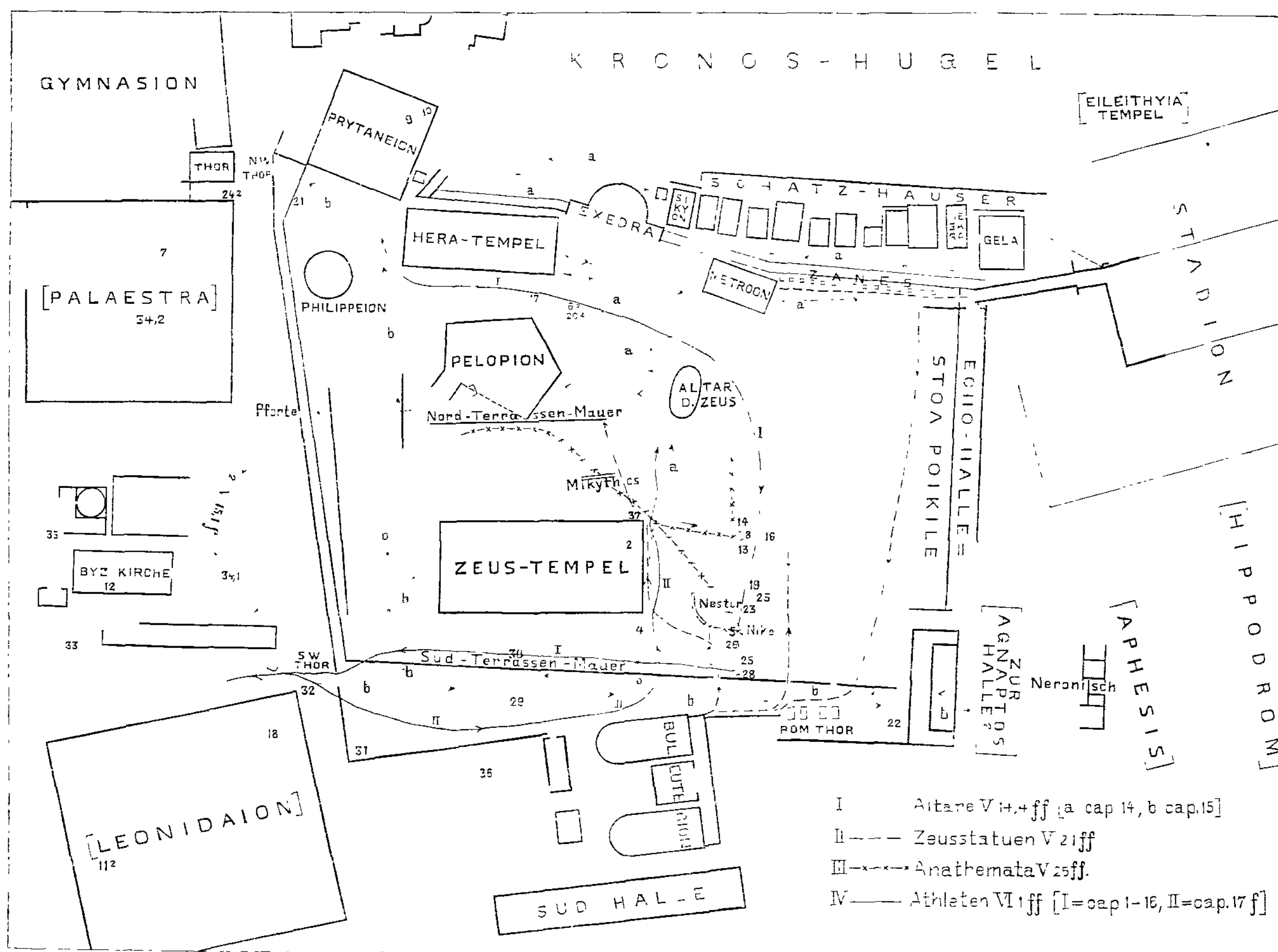
allerlei Farben, ohne dass man bis jetzt ehrlicher Weise eine derselben als die eigene des Schriftstellers, noch auch alle als Schattirungen einer Grundfarbe bezeichnen könnte. Kunstgeschichte und Siegerlisten, Zeiträume verschiedener Ausdehnung umfassend, topographisch angeordnete Umgänge, ἔφοδοι, nach Götter- und Menschenbildern gesondert, und Beschreibungen der Bauten sind da zusammengebraut. Letztere vielleicht einheimischen Ursprungs, worauf mich auch jetzt noch das Lob des Alkamenes gerade in den Eliacis führt und die „ἐπιχώριοι" Libon und Leonidas, was mir bedeutungsvoll gesagt erscheint (vgl. *tit. stat.* p. 5 u. 56). Die Analyse kann bisher zwar einzelne Bestandtheile, aber nur im Allgemeinen deren Charakter angeben, am wenigsten wie weit sie oder einige derselben etwa ursprünglich zusammenhingen und wie der Weg beschaffen, den sie bis zur Periegese des Pausanias zurückzulegen hatten. Soviel ist allerdings klar, dass Pausanias nirgends nach den ersten Quellen gearbeitet, sondern durchgängig aus schon abgeleiteten Werken, nicht einem einzelnen compilirt hat.

Das ist der Punkt, an dem wir stehen, mag er dem Ziele thatsächlich fern und daher zunächst unbefriedigend sein, wissenschaftlich ist er demselben nach meiner Ueberzeugung — und hoffentlich auch derjenigen Anderer — ungleich näher als der Standpunkt, welcher durch den hastig und vorzeitig aufgegriffenen und eigensinnig oder gedankenlos festgehaltenen Namen des Polemo bezeichnet wird. Und dies wird auch dann wahr bleiben, wenn sich einmal herausstellen sollte, dass ein Theil der Belehrung bei Pausanias wirklich dem Polemo verdankt wird.

Erste Beigabe.

Die Inschriften und die Topographie der Altis.

(In der folgenden Situationsskizze sind die Fundorte der „37" Inschriften mit den entsprechenden Zahlen bezeichnet.)



Die Athletenperiegese bei Pausanias beginnt beim Heraion, einem festen Punkte, wo die Altarperiegese in der Altis endet, und zwar südlich unterhalb — im Norden ist kein Platz; ἐν δεξιᾷ steht hier wie

V 24, 3 und häufiger, als wenn der Bau spricht. Die Inschriften 9 und 10 werden daher nur wenig nach N. verschleppt sein; 11 und 12 sind allerdings auffallend weit im W. resp. S. W., aber wer steht uns denn dafür — und dies sei allgemeiner gesagt — dass ihre bei Pausanias erkennbare Aufstellung ihre letzte im Alterthum war? Nur in der unmittelbaren Umgebung des Zeustempels dürfte wenig geändert sein. Bei 13 befinden wir uns schon vor der Ostfront, an der es nun bis 28 entlang geht; nur 17. 18. 20. 24 fallen heraus, doch ist dabei zu bemerken, dass 17 erneuert und wieder benutzt, 18 gut verbaut gefunden wurde. 29—35 führen uns südlich vom Tempel auf der Terrassenmauer bis in die Nähe der byzantinischen Kirche. 36 mag ja etwas verschleppt sein, hat aber gewiss wie die Stele des Deinosthenes nahe bei dem Tenedier Demokrates gestanden und führt uns wieder zurück. Und was zeigt sich da bei Pausanias (VI 17)? Er ist umgekehrt, er hat einen anderen Weg, eine andere *ἔφοδος* begonnen, und zwar vom Leonidaion aus „rechts", an der Strasse entlang, wo die vielen Basen, auch die des Metellus, erhalten sind, unterhalb der Terrassenmauer, welche hier die scharfe Theilung in „rechts" und „links" äusserlich rechtfertigen möchte, obgleich das bei Pausanias befolgte System diese Annahme kaum nöthig macht. Schon hieraus folgt, dass das Leonidaion im Westen war. Dasselbe ergiebt sich V 15, 3, wo der Bau ebenfalls als Ausgangspunkt einer Wanderung erscheint, bei der „rechts" und „links" in Frage kommen, und wo „links" gehend der Wanderer sofort beim Opisthodom des Zeustempels ist. Verhält sich das so — und wer die Periegese bei Pausanias vorurtheilsfrei liest, merkt überall wenigstens die strict topographische Absicht — dann ist das Leonidaion kein Anderes als der räthselhafte Südwestbau, und das Thor neben ihm, von dem die *ἀγυιά* es trennt, ist das festliche, wenigstens einst gewesen, trotz seiner — jetzigen? — Kleinheit, und hier wird man es zunächst auch suchen, denn im Westen mündete doch wohl auch die *ἱερὰ ὁδός*, die von Elis kam V 25, 7. Und da steht das Leonidaion auch gut und richtig — nicht auf der Stelle des Neronischen Hauses, als profanes *καταγώγιον*, was es gewiss von vorn herein war, wie die Thebaner ein solches in Plataeae *πρὸς τῷ Ἡραίῳ* bauten, auch das von bedeutender Grösse, 200 Fuss (Thukyd. III, 68). So betraten die Aufzüge die Altis — wie die Burg von Athen — im Westen und zogen an der Südseite entlang, wo der Weg bei Pausanias dreimal führt, zur Ostfront und zum grossen Altar. Einer späteren Zeit — wenn nicht blos Nero — mag es dann „sinniger" erschienen sein, gleich auf den grossen Altar los zu marschiren. Die Mauer im Westen der Altis war gewiss niemals bedeutend, so dass der imposante Südwestbau als bequemer Orientirungspunkt dienen konnte. Dem Umstand, dass auch noch dort einzelne Denkmäler sich befanden, mag die etwas krampfhafte Art zuzuschreiben sein, wie bei Pausanias gerade das Lageverhältniss des Leonidaion zur Altis zu präcisiren gesucht wird, eine Stelle, die für seine Autopsie nur sehr leicht ins Gewicht fällt. Aber wunderbar wäre es allerdings nach allem oben Bemerkten, wenn ein so bedeutender Bau des 4. Jahrh. bei Pausanias fehlen sollte. Was das Haus des Nero früher gewesen, weiss ich nicht: es möchte aber schon mit der Agnaptoshalle zusammenhängen.

Hier nun sei mir für einen weiteren Kreis gestattet, meine topographische Anordnung einmal auf die ganze Periegese der Altis bei Pausanias anzuwenden. Dabei thut mir besonders leid, aphoristisch aussprechen zu müssen, was wenigstens nicht aphoristisch gedacht ist.

Wenn man den Pausanias nicht vielfach nur *ad hoc* gelesen hätte, so würde man längst gemerkt haben, dass ein Grundzug — auf ihn geht oben S. 115 — allerdings allen Büchern gemeinsam ist: das System der Wanderung ist dasselbe in Athen wie in Theben (besonders beim Proitos-Thor deutlich), in Argos wie in der Altis. Ich denke dasselbe später einmal eingehender zu behandeln: hier nur so viel: der Periegет geht bei seinen Beschreibungen von Punkt *A* in der bestimmten Richtung einer Seite desselben, soweit er überhaupt kann — z. B. von der einen Marktseite bis zur Enneakrunos (wie konnte man das als „Episode" bezeichnen?) — dann geht er wieder vom Ausgangspunkt aus und verfolgt eine andere Seite desselben wiederum mit der ganzen anschliessenden Flucht u. s. f.: so kann es kommen, dass, was einander ganz nahe aber gegenüber steht, durch Capitel getrennt wird: so auch hier V 15. 3 ff. Das liegt im System. Zuletzt kommt die Mitte. Von wem nur dies überaus seltsame System ursprünglich herrühren mag? Soviel scheint mir gewiss: von einem Autopten nicht! Läge eine moderne Erscheinung dieser Art vor, so würde ich mir dieselbe nur so zu erklären wissen, dass die Beschreibungen in der Studirstube auf Grund eines Stadtplanes angefertigt wurden von Jemandem, der keine oder nur eine flüchtige Autopsie besass.

Auf der Situationsskizze sind die Wanderungen

nur ungefähr bezeichnet, z. B. konnte man der Ostfront des Zeustempels in ihrer Mitte wegen der davor befindlichen Rampe nie so nahe kommen.

Die Namen der unzweifelhaften Punkte in derselben werden gesperrt gedruckt, die „Titel“ cursiv.

V 10—12 Zeustempel.

13 Pelopion.

13, 8 Zeusaltar.

14, 4 ff. *Altarperiegese*, beginnt wohl beim Zeustempel, nach Opferordnung, doch war auch innerhalb dieser die topographische Ordnung vielfach gewahrt: das zeigen schon die Conjunctionen die fast durchaus räumlicher Bedeutung sind.

V 14, 6. 7 zum grossen Altar; vorher die *θεμέλια οἰκίας Οἰνομάου*, die V 20, 6 genau an derselben Stelle, auf dem Wege vom Altar zum Tempel, genannt werden.

14, 8 vor dem Heraion, wo der Altar freilich richtiger im Süden gesucht wird, 9 vor dem Metroon, dann am Stadion; nun zurück auf der Terrasse oder auch unten nach W., zum Sikyonierschatzhaus; auf dem kleinen Hügel über dem Heraion mag auch das Gaion zu suchen sein.

14, 10 durch einen Sprung, den zu markiren auch P. nicht versäumt, wieder beim grossen Altar und am Temenos des Pelops.

Damit ist N. NO. und O. des Tempels abgethan.

V 15, 1 Wiederum markirter Sprung: *ἐργαστήριον* (im W. zu suchen, „wer sich von da umwandte zur Altis befand sich dem Leonidaion gegenüber“: Leonidaion, von da

15, 3 „links“ bis zum Opisthodom des Zeustempels (auch diese Stelle und § 7 scheint mir von grösster Bedeutung für die westliche Lage des Leonidaion), dann

15, 4 „rechts“ vom Leonidaion (s. oben) an der Proedria — nahe dem Buleuterion — zur *ἄφεσις* und dann

15, 6 von der Agnaptoshalle ausdrücklich wieder zurück (*ἐπανιόντι*)

Damit ist auch S. und SO. beendet, und da auch W. unmittelbar am Zeustempel abgethan, so geht es nun

15, 7 gleich zum Heraion-Opisthodom, wodurch denn mit dem NW. der Umgang gründlich zu Ende geführt ist.

V 16 Heraion. V 20, 6 *Οἰνομάου κίων* s. V 14, 7. V 20, 9 Metroon. Damit werden die Hauptbauten abgethan. Das Philippeion erscheint um so ungeschickter eingefügt, als

V 21 *die Periegese der Zeusstatuen* wieder beim Metroon einsetzt.

bis V 22, 1 Die Zeusstatuen bis zum Stadioneingang

22, 2 das Hippodameion und

22, 5 an der Poikile entlang, räumlich. *προελθόντι δὲ ὀλίγον*.

V 23, 1 Sprung, daher nach der Regel wieder markirt: P. geht neben dem Eingang am Buleuterion hinaus und dann wieder nach N. wo ein Zeus vor Kleosthenes' Wagen, welcher VI 10, 6 vor dem Tellon im SO. des Zeustempels, wohl ausserhalb der Nikebasisfluchtlinie genannt wird (wo auch Basen). Neben dem ein anderer Zeus und dann bei Gelons Wagen, der VI 9, 4 nur zwei Stellen vor Kleosthenes genannt wird und der Ostfront wohl etwas näher war. Von der Mitte derselben kehrt die Beschreibung wieder zurück zum Buleuterion, um dann zu einem zweiten Giro unmittelbar auf die Ostfront los zu gehen, an deren Südecke — denn der Tempel spricht —: „*ἐν δεξιᾷ*“ (s. oben)

V 24, 3 den Zeus der Lakedämonier zu finden.

4 am Tempel

5—8 zum und am Pelopion.

Die zwei Zeusgiri vor der Ostfront erklären sich sehr einfach daraus, dass gerade dort die Statuen des Gottes sich drängten

24, 8 zurück zum Buleuterion, *πρὸς τῷ τείχει τῆς Ἄλτεως*. Ich stehe nicht dafür, dass die Quelle des Pausanias, der unter dem *τεῖχος* nur die Umfassungsmauer versteht (V 25, 5. 7), nicht auch die Terrassenmauern so bezeichnet hat, auf denen doch nachweislich Kunstwerke standen.

24, 9 im Buleuterion.

Auch die unbefriedigende und wohl lückenhafte *Periegese der Anatheme* setzt meiner Ansicht nach

V 25, 2 in der Nähe des Buleuterion ein und geht zunächst nach N., wie die Zeusgiri, über Nestorbasis und Nike zum Pelopion (27, 1), dann hinaus zur Palaestra wegen Inschrift 7 von den „37“?

27, 9 werden die Stiere nachgeholt und § 11 mit dem Tropaion geendet in der Mitte, wie es das System mit sich brachte.

Ueber den Athletengiro, wenigstens den ersten grossen VI 1—16, ist im Eingang der Beigabe gesprochen worden. Der zweite ganz kurze ist schwierig, wenn man nicht annimmt, dass vom Süden des Tempels aus zur unmittelbaren Nähe der Ostfront abgeschwenkt wird, ein Weg, der als eine solenne *ἔφοδος* auch vorher zwei Mal erkannt und hier vielleicht durch Inschrift 37 (VI 17, 7 Gorgias) markirt wird, wenn wir annehmen, dass auch diese nicht weit verschleppt ist; dass aber die Erwähnung desselben nicht etwa als ein Einschiebsel oder eine Abschweifung zu betrachten ist, ist für Jeden klar, der sich etwas mit der Art des Schriftstellers vertraut gemacht hat.

Nebenbei bemerkt ist auch hier die Westlage des Leonidaion erkennbar; dass Pausanias den ersten Giro im Westen endet, kann und darf Niemand

bestreiten; läge das Leonidaion im O. oder SO. so würde ein Sprung markirt sein; statt dessen wird der Endpunkt des ersten Giro offenbar als Beginn des zweiten bezeichnet, von dem nur ein verschiedener Weg ἐν δεξιᾷ eingeschlagen wird. Wie die Wege sich dem Wanderer aufzwangen, kann der jetzige Zustand nicht mehr lehren, nur im Pausanias spürt man es. Dass man jetzt in der Altis gehen kann, wie man will, darf darüber nicht täuschen, noch es vergessen machen.

VI 19 f. Thesauren und Hippodameion (N. und NW.).
20 f. die Spielplätze (O.).
21 Gymnasion und jenseits des Kladeos (W).

Die Vorlage (oder Vorlagen) behandelte die Altis *plenissime* und strict topographisch.

Zweite Beigabe.

Gönner Olympias.

Die Ueberschrift ist nicht streng zu nehmen, theilweise hat sie nur einen hypothetischen Charakter, theilweise trifft sie entschieden nicht zu. Nur auf Möglichkeiten soll hier hingewiesen — nicht Behauptungen in die Luft gebaut — werden bei der Zusammenstellung derjenigen, bei welchen irgend eine, besonders wohlwollende Beziehung zu Olympia erkennbar ist, die Beantwortung der Frage angedeutet, wer baute in Olympia vom III. Jahrhundert an? Jene Kreise, vor Allem die der Diadochen und Epigonen müssen es gewesen sein, welche unmittelbar oder mittelbar Olympia Jahrhunderte lang gleichsam am Leben erhielten, wie sie Athen erhielten.

Ich zweifle nicht, dass das Nachfolgende noch zu vermehren wäre, bin aber überzeugt, dass der Gesammteindruck dadurch nicht geändert würde.

1) Philipp von Makedonien stiftet das Philippeion und seinen Inhalt Paus. V 20, 9 f. vgl. Arch. Ztg. oben S. 66 ff.
2) Philipp, Alexander, Seleukos zu Pferde, Antigonos zu Fuss vor der *Ostfront* des Zeustempels VI 11, 1.
3) Antigonos (— 301) und Seleukos (— 281) *im Süden des Zeustempels* geweiht vom Eleer Tydeus VI 16, 2.
4) Elis kränzt Demetrios (— 283) und Ptolemaios I (— 283, Dank für das Verdienst Diod. XIX 87) und (späteres) Seitenstück: Hellas kränzt Antigonos (— 220) und Philipp (V — 178) *im Süden des Zeustempels* VI 16, 3 (vergl. ebenfalls im Süden das Weihgeschenk der Byzantier: Demetrios (— 283) und Antigonos (— 239) VI 15, 7, wo ich die Beziehung der Inschr. n. 254 doch nicht so ohne Weiteres abweisen möchte. Eines aber bestätigt sie, dass nämlich die meisten derartigen Statuen — wie schon der Bematist Philonides — im Süden des Zeustempels standen).
5) Ptolemaios I (— 283) s. 4, seine Statue VI 15, 10 im Süden des Zeustempels. Ein Weihgeschenk desselben war die Statue eines Unbekannten VI 3, 1 vgl. unten n. 9.
6) Ptolemaios II (— 246) und Arsinoe von Kallikrates errichtet, Inschr. n. 193 (vgl. A.Z. 1880 S. 191 f.) vor der Echohalle.
[7) Ptolemaios II von Aristolaos dem Makedonen geweiht auch im S. des Tempels VI 17, 3, in welchem Sinne etwa, dafür vgl. Inschr. n. 258.]
8) Ptolemaios zu Ross VI 16, 9 im W. des Tempels, nur drei Stellen von des Atheners Glaukon Wagen und Statue, weshalb ich das Werk auf den zweiten Ptolemaios beziehe, vgl. Zeitschr. f. Oest. Gymn. 1882 S. 170 f.
9) Ptolemaios III (— 221) errichtet den Glaukon, s. Zeitschr. a. O., und zwei laked. Könige Inschr. n. 195. 196 (im Heraion verbaut).
(Auch vom laked. König Areus waren 2 Statuen, eine zu Fuss, eine zu Ross, Weihgeschenk der Eleer im SO. des Tempels VI 12, 5 und eine dritte Statue im S. VI 15, 9).
10) Pyrrhos (— 272) im S. des Tempels vom Eleer Thrasybulos VI 14, 9 (vgl. VI 2, 4. 13, 11).
10a) Olympias des Pyrrhos Tochter Inschr. 355 aus dem NO. der Altis.
11) Nikomedes von Bithynien v. Eltenbein V 12, 7 im Zeustempel.
12) Antiochos (welcher?) schenkte den Vorhang im Tempel V 12, 4.
13) Mummius s. oben Anm. 6 und Paus. V 10, 5: 24, 4 und 8.

Molpion (VI 4, 8) und Pantarkes (VI 15, 2) genüge es, hier nur zu nennen, ebenso Leonidas (ein Name, der hier nur in der späten Ehreninschr. n. 99 vorkommt).

Die Stiftungen des Herodes Atticus bestätigt noch der Ziegelstempel n. 15; viel früher, wohl in das IV. Jahrh. v. Chr. fallen die im NW. der byzantin. Kirche vor dem Rundbau gefundenen Ziegel 410. 411: letzterer sicherlich von einer Stiftung. Ueber 410 — *ἄδοχος* will ich hier noch keine Vermuthung äussern.

Sowohl weil es vielleicht in diesen Zusammenhang gehört, als auch besonders weil Manches daraus gelernt werden kann, lasse ich hier schliesslich kurz die Ehrenstatuen in zeitlicher Ordnung folgen, welche die Eleer auf dem Boden der Altis gestiftet haben. Sie zerfallen in zwei grosse Kategorien:

1) *Ἡ πόλις τῶν Ἠλείων* ehrt

im III. Jahrh. v. Chr.	den Aetoler Physkos n. 59. vergl. A.Z. 1878 S. 102
im II. Jahrh.	den Polybios n. 112, den Mummius n. 131.
im I. Jahrh.	den C. Servilius Vatia n. 113 vgl. A.Z. 1878 S. 103. Charon und ? n. 232. — Roma n. 264.
um das I. Jahrh.	Mahadas Charola Eleus n. 294.
im I. Jahrh. n. Chr.	Tiberius n. 26, den P. Alphius Primus (die Ll und *Ῥωμαίων οἱ ἐγγαροῦντες*) n. 38. — Appollonios (Eleer?) n. 40. — Antimachos v. Athen n. 170. — M. Maecilius Rufus n. 263.

I.—II. Jahrh. n. Chr.	die El. Frauen auf dem Hemikyklion vor dem Tempel n. 52 f. — Gorgilos den Eleer n. 122. Gellios (Zeuspriester?) n. 124. *Δεο* . . . n. 105.
II. Jahrh.	n. 73 ff. n. 151 ff. Familie des Herodes Atticus.
	Als Grund wird, wenn überhaupt, angegeben *ἀρετή* und *εὔνοια*, oder *ἀρετή* allein.

2. *ἡ πόλις ἡ τῶν Ἠλείων καὶ ἡ Ὀλυμπικὴ βουλή*:

Zw. 4—19 n. Chr.	Germanicus und Drusus n. 144 vgl. A.Z. 1879 S. 142.
sonst im I. Jahrh. n. Chr.	Baebia Procla, Gattin eines Fl. Leonidas n. 99. Alexion (?) n. 235.
I. oder II. Jahrh.	Antonia Kleodike n. 66 Numisia Teisis n. 67. T. Flavius Herakleitos ein Phaidynt n. 100 (statt *πόλις* hier *δῆμος*). Tib. Claud. Nikeratos n. 80 *ἐν τῇ σπάνει τῶν ἐπιτηδείων ἀγορανομήσαντα*).
im II. Jahrh. n. Chr.	Claud. Lyson und Claud. Lukenos n. 14 vgl. n. 200, wo auch Tib. Cl. Agias. — Antonia Baebia Demeterpriesterin (wie n. 30) n. 330 Ol. 234 — P. Memmius Philodamos n. 341 (wo auch statt der *πόλις* der *δῆμος* und wo die Mutter stiftet). Lukene Claudia n. 352. Messalinus n. 367.
im II. oder III. Jahrh.	P. Aelius Antonius, Redner aus Antiochia n. 81. Cl. Polyneikos n. 201.
im III. Jahrh.	Ein Römer n. 265 C. Asinius Quadratus, Historiker n. 342.

Die *ὀλ. βουλή* allein erscheint nur in wenigen Inschriften des II. oder III. Jahrh. n. Chr.: n. 46 (ein Alytarch). n. 345 n. 353. C. Jul. Philippos aus Tralles Ol. 232. Ausdrücklich mitbeschliessend, hauptsächlich beim *κοινόν* der Achaer erscheint sie vom I., vielleicht gar erst im II. Jahrh. n. Chr.

Dritte Beigabe.

Die ältesten Ehrenstatuen zu Ross.

Es ist in der Aufzählung der Fürsten von Reiterstatuen die Rede gewesen; solche gab es ja früh als Siegeszeichen und auch als Grabdenkmäler (s. Athen. Mitth. IV 291 cf. 167). Als blosse Ehrenbilder entwickeln sie sich offenbar aus der Schlachtendarstellung und datiren von Lysipp (Overb. SQ. 1485 ff. vgl. 1522). Philipp, Alexanders Vater, ist der erste Regent, von dem wir — oben unter n. 2 — eine (offenbar lange nach ihm, durch Antigonos?) errichtete Reiterstatue kennen, dann Alexander und die Diadochen (oben in der zweiten Beigabe n. 2 und 8; s. auch zu 9). Als ein Vorrecht der Fürsten nicht blos, sondern geradezu nur der Herrscher erscheint es noch bis nach der Mitte des II. Jahrh. v. Chr. Es wäre von Interesse, die Frage der Reiterstatuen in grösserem Zusammenhange zu verfolgen. Hier sei nur einiges Charakteristische in zeitlicher Folge genannt:

Ol. 123, 2 = 286/5 v. Chr. *C. I. Att.* II 312 für Audoleon: *στῆ[σαι δ']αὐτοῦ καὶ εἰκό[να χ]αλκῆ[ν] ἐφ'[ἵπ]που ἐν ἀγορᾷ.*

278 v. Chr. *C. I. Gr.* II 3595 in Ilion: für Antiochos Soter eine *εἰκὼν χρυσῆ ἐφ'ἵππου* im Athena-Heiligthum *ἐπὶ βήματος λευκολίθου.*

Aus der zweiten Hälfte des III. Jahrh. *C. I. Att.* II 410 nach Pittakis; doch scheint mir die Ergänzung gerade deshalb fraglich, weil es sich da kaum um einen Souverain handelt.

Hieron des Hierokles S. hatte ein Reiterbild und eines zu Fuss durch seine Söhne erhalten. Pausan. VI 12, 4.

Zwischen 180 und 170 ist der Beschluss der Aetoler, *bulletin de l'école fr.* V 372 zu setzen, wo Eumenes II und seine Brüder goldene Statuen erhalten, und gesagt wird *στεφανῶ]σαι ἕκαστον αὐτῶν εἰκόνι χρυσέαι, τὸμ μὲν βασιλέα ἐφ'ἵππου, τοὺς δὲ ἀ[δελφοὺς πεζικᾶι*: letzteres besonders charakteristisch.

Offenbar Attalos II (159—138) ist gemeint in dem Decret von Aptera auf Kreta, *bulletin* III 425 f. Rath und Volk beschliessen *στεφανῶσ[αι] βασιλέα Ἄτταλον εἰκόνι χαλκέαι τελείαι, εἴτε κα [βώ]ληται πεζόν, εἴτε κα ἐφ' ἵππωι, ἃι κα προαιρῆται.*

Auf Attalos III geht die Inschrift von Klissekali (Abhandlungen d. Berl. Akad. 1872 S. 68, *μουσ. κ. βιβλ.* 1880 S. 141), — die sich doch wohl auf Pergamon bezieht — *στῆσαι δὲ αὐτοῦ καὶ εἰκόνα χρυσῆν ἔφιππον ἐπὶ στυλίδος μαρμαρίνης παρὰ τὸν τοῦ Διὸς τοῦ Σωτῆρος βωμόν.*

G. Hirschfeld.

Vierte Beigabe.

Die Züge der Germanen nach Griechenland.

Meinem verehrten Collegen Herrn Prof. Felix Dahn werden die Fachgenossen mit mir für die Mittheilung der folgenden Bemerkungen den lebhaftesten Dank wissen.

„Entsprechend Ihrem Wunsche stelle ich kurz zusammen, was sich den Quellen über Zerstörungen durch Goten und Germanen in Griechenland entnehmen lässt. Vorauszuschicken ist, dass diese Züge theils Ansiedelung auf dem flachen Lande bezweckten und erreichten, wobei Schädigung der Städte und der in ihren Mauern geborgenen Kunstwerke ausgeschlossen blieb, theils Plünderung des flachen Landes mit Vermeidung der befestigten und vertheidigten Städte. Es sind stets Ausnahmen, wenn Städte belagert worden; oft scheiterte die versuchte Belagerung. Also nur in den seltenen Fällen, in welchen uns Erstürmung der Städte ausdrücklich berichtet wird, haben wir Schädigungen der Kunstwerke für möglich zu halten; manchmal, aber sehr selten, wird Schädigung (durch Feuer)

ausdrücklich hervorgehoben, niemals aber werden diese Zerstörungen systematisch, absichtlich betrieben, wie etwa die Muselmanen Bildwerke zerstörten oder christliche Secten die Gotteshäuser oder Cultobjecte der Ungläubigen. Auch setzten sich die Germanen bei diesen Zügen nie dauernd in den eroberten Städten fest, so dass sie, wie etwa die römischen Nobili, das Material antiker Gebäude für Wohnhäuser oder Befestigungen verwendet hätten. Plünderung und Brand währte in den allerseltensten Fällen länger als einen Tag. Man zog ab, wenn man aus Tempeln und Palästen das leicht los zu Reissende von Goldmetall sich angeeignet hatte. Ganz ausnahmsweise lang währt nur eine Plünderung: die Roms durch die Vandalen; nur hier nahm man sich Zeit und Mühe, die Goldplatten vom Dach des Jupitertempels auf dem Capitol loszunehmen, und dieser unvergleichlich längste Besuch währte doch nur 14 Tage.

Aus dem II. Jahrhundert ist nur zu erwähnen die Erstürmung und Zerstörung von Opitergium (bei Aquileja) durch die Donau-Sueben a. 166/167 und das Vordringen der (dakischen, nicht germanischen) Kostuboken bis Elateia in Griechenland.

In das III. Jahrhundert fallen die Züge der Goten und anderer Barbaren, welche man unter den Namen „der skythische Krieg“ zusammenfasst. Von den fünf Zügen, welche man zwischen 258 und 269 unterscheidet, traf nur der von 266—267 Griechenland[13]): „Skythen“, Goten segelten durch die Dardanellen, verheerten die Inseln, landeten in Attika, nahmen Athen, drangen in den Peloponnes, nahmen Argos, Korinth und Sparta.

Auch Achaja, Boeotien, Epirus, Thessalien, Makedonien, Thrakien, Illyricum, Mösien wurden damals durchzogen[14]).

[13]) Denn im J. 250 vertheidigte der spätere Kaiser Claudius mit Erfolg die Thermopylen und schützte den Peloponnes gegen die Ostgoten.

[[14]) Dieser erste Zug, der Griechenland berührt, scheint mir einen wichtigen Abschnitt in der Entwickelung desselben zu bilden. Hirschfeld.]

Im J. 269 landeten Goten, Heruler und Peukinen, nachdem sie Lemnos und Skyros, auch Rhodos und Kreta geplündert, in Attika, wurden aber von dem Athener Dexippos geschlagen. Dass auch 269 Athen eingenommen worden sei, ist Verwechselung mit der Einnahme von 267, begegnet erst in späten Quellen und ist durch Gelehrtenfabel als ganz unglaubhaft gekennzeichnet: die Eroberer seien im Begriff gewesen, alle Bücher, auf dem Markte gehäuft, zu verbrennen, aber auf Rath eines Häuptlings hätten sie den Griechen diesen gelehrten Tand gelassen, auf dass er sie auch fortan von der Waffenübung ablenke[15]).

Im IV. Jahrhundert blieb Griechenland bis 395 verschont; die Westgoten drangen nach der Schlacht von Adrianopel 378 nicht so weit südwestlich. 395 zog Alarich I. ohne Widerstand durch ganz Griechenland; Theben retteten seine starken Mauern, aber Sparta, Korinth, Argos, Tegea, Megara auch Athen wurden ohne jede Gegenwehr, daher gewiss auch ohne erhebliche Schädigung besetzt. Die Sage von Athena oder Achilleus, welche dem Gotenkönig drohend auf der Akropolis erschienen, wird auch von Apollon und Delphi erzählt; 396 zog Alarich friedlich ab nach Epirus.

Im V. Jahrhundert plündern im J. 465 vandalische Raubschiffe die Küsten von Griechenland, Peloponnes, Epirus, die Insel Zakynthos, ähnlich wahrscheinlich 475 jedesfalls Epirus (Einnahme von Nikopolis). (Dahn, Könige I S. 157 f. Urgeschichte I S. 169 f.) Die wiederholten Züge der Ostgoten gegen Byzanz zu Ende des V. Jahrhunderts trafen Griechenland nicht; 551—552 besetzt und verheert die Flotte Totelo's Kirkyros, die sykotischen Inseln, landet an der Küste von Epirus und sendet Streifschaaren bis Dodona, Nikopolis, Anchicus (Dahn, Könige II S. 235).

FELIX DAHN.

[15]) Vgl. Zosimus I 31—35 42. 43. 45—46. Trebellius Pollio, Gallienus c. 13; Claudius c 6—8. Dexippus bei Syncellus. Dahn, Urgeschichte I S 229. II S 206 f. v. Wietersheim-Dahn I S 200 f.

EINE LUTROPHOROS.

(Tafel 5.)



Die hohe Amphora, deren vordere Darstellung auf Tafel 5 erscheint — die der Rückseite und die Form der Vase sind im Text abgebildet —, ist in sehr zerstörter Gestalt auf uns gekommen und hat deshalb und wegen ihrer ausserordentlichen Grösse der Zeichnung, nach Aussage des Herrn Dr. Fränkel, nicht gewöhnliche Schwierigkeiten gemacht[1]).

Die Vase stammt aus Sunion, ward jüngst für das Berliner Museum erworben und nebst anderen Erwerbungen in dieser Zeitschrift (1881 S. 258) von Treu kurz beschrieben. Form und Bild des Gefässes sondern sich aus der Masse der übrigen heraus und schliessen sich wieder mit anderen zu einer einheitlichen Gruppe zusammen, so dass eine Besprechung desselben zugleich einige Worte über die ganze Gattung nöthig macht und sich wohl der Mühe lohnt, wenn auch ein nach allen Seiten abschliessendes Resultat wegen des noch nicht genügend publicirten Materials sich nicht ergeben konnte.

Rings um den Bauch läuft in 0,345 m hohen Figuren die Darstellung.

Vorn stehen vier Personen paarweise einander gegenüber. Von den beiden mittleren, zunächst sich begegnenden Gestalten ist die zur Linken eine Frau, in ein breitumsäumtes Gewand gehüllt, das beide Arme freilässt und in reichen Falten bis zu den Füssen niederwallt. Ueber das lockige, diademgeschmückte Haupt fällt nach hinten der auf dem Hinterkopf leicht aufliegende, mit Fransen besetzte Schleier auf die Schultern herab. Sie trägt Ohrglöckchen und Armbänder[2]). Das Gewicht des Körpers ruht auf dem voll aufgesetzten rechten Fusse, der linke ist etwas gehoben und vorgesetzt; sie ist eben gekommen und macht nur auf einen Augenblick Halt. Zierlich hat sie ihr Haupt gesenkt, welches gleich dem der anderen Figuren im Profil erscheint, zierlich fasst sie mit Daumen und Zeigefinger der Linken den Schleier. Ihr rechter, ein wenig gebogener Arm hängt an der Seite herab und scheint eine langsam schüchterne Bewegung nach vorn machen zu wollen.

Zu der zögernd verschämten Haltung der Jungfrau, die sich auch in den, wie es scheint, niedergeschlagenen Augen ausspricht, steht in bewusstem Contrast der Jüngling ihr gegenüber. Fest tritt er auf dem rechten Fuss auf, während sein linker gehoben ist und nur noch mit den Zehen den Boden berührt. Er schreitet der Jungfrau entgegen, indem er das lockige, lorbeerumkränzte Haupt aufrichtet und den Blick auf die ihm gegenüberstehende heftet. Dem Blicke entspricht die Bewegung der Rechten. Denn während die Linke an das bis zu den Füssen reichende breitumsäumte Gewand fasst, welches rings um den Leib geschlungen

[1]) Die Vorderseite (Tafel 5) ist in $^2/_3$ der wirklichen Grösse, die Rückseite in $^1/_3$, die Form in $^1/_8$ abgebildet.

[2]) Diese mit einer vermuthlich weissen jetzt abgesprungenen Farbe aufgemalt, haben noch Spuren an den Armen sämmtlicher Frauen der Hauptdarstellung hinterlassen. Weiss aufgemalt wird auch die Perlenschnur in den Händen und die Innenzeichnung der Flügel des Eros gewesen sein, deren Spuren noch eben erkennbar sind.



LUTROPHOROS AUS SUNION.



über die linke Schulter herabfällt und über die Hälfte des Körpers frei lässt, streckt er die Rechte mit einem, so scheint es, gebieterischen Gestus der Jungfrau entgegen. Er fordert die Zögernde auf, ihm die Hand zu reichen, die er im nächsten Augenblicke erfassen wird, die Jungfrau mit sich zu ziehen. Dieser Sinn der Scene wird noch deutlicher gemacht durch Eros, welcher oben zwischen dem Paare schwebt, nackt mit grossen Flügeln und lockigem Haar, die Jungfrau mit einer Perlenschnur zu schmücken. Hinter der Braut — denn diese werden wir sonder Mühe hier erkennen — steht eine Frau mit einem ähnlichen Gewande bekleidet, das über den Hüften noch durch ein schmales Band gegürtet ist. Die Schwere des Körpers ruht auf dem linken Fusse, ihr rechter ist erhoben. Sie hat die Linke auf die rechte Schulter der Braut gelegt, die erhobene andere Hand nähert sich dem Haupte derselben. Sie scheint bemüht, den bei der Enthüllung herabgeglittenen Schleier mit beiden Händen aufzuhalten und in die gehörige Lage zu bringen. Von dem oberen Theil ist ausserdem noch ein kleines Stück des Kopfes übrig mit dem mäanderartigen Ornament einer Haube, gewiss der gleichen, wie sie die hinter dem Jüngling stehende letzte Frauenfigur trägt, die völlig erhalten ist. Diese entspricht in der Stellung, rechtes Standbein linkes Spielbein, genau der eben beschriebenen. Sie trägt einen feinen *χιτὼν ποδήρης* mit Halbärmeln, darüber das breitumsäumte Obergewand, das über der rechten Schulter genestelt und durch ein schmales Band über den Hüften gehalten ist; im linken Ohre ein Glöckchen. In beiden Händen hält sie je eine Fackel. Vor ihr hängt ein Lorbeerkranz bis zu ihrer Schulter herab.

Die Deutung unterliegt keinem Zweifel: es ist

der Augenblick dargestellt, wo die Braut dem Jünglinge zugeführt wird, um unter Fackelglanz und begleitet von ihren Freundinnen — die vielgenannten Mütter wird man kaum hier und auf ähnlichen Darstellungen ohne Weiteres erkennen dürfen — von dem Manne in ihre neue Heimat geleitet zu werden.

Die Rückseite (s. die vorige Seite) zeigt vier Frauen, flüchtiger gezeichnet und sehr stark zerstört. Nur mit Mühe hat man soviel für die Zeichnung retten können, als zum Verständniss der Scene nothwendig ist. Die Motive in Gewandung und Stellung sind von der Vorderseite herübergenommen: In der Mitte zwei sich gegenüberstehende Frauen, rechts und links an den beiden Enden die sich entsprechenden Gestalten, jedoch in umgekehrter Weise wie auf der Vorderseite; denn sie wenden den Blick nach aussen, der Haupthandlung zu. Diese Frauen, Freundinnen oder Dienerinnen der Braut, tragen Gegenstände herbei zum Schmucke derselben. Erkennbar sind die Tänien mit langen Fransen; mit der hohen in der rechten Ecke oben befindlichen Spitze weiss ich nichts rechtes anzufangen [3]).

Denselben Gegenstand scheint auch die links entsprechende Frau gehalten zu haben.

Durchaus ähnlich in Auffassung und Ausführung ist die arg zerstückte, herrliche Vase bei Heydemann Griech. Vasenbilder Taf. 10, 1 [4]), die aus Pikrodaphni in Attika stammt.

Auch hier wieder die Braut, die dem Jünglinge sich nähert. Leider ist in Folge der Verstümmelung die Handbewegung der Braut nicht erkennbar, auch die des Bräutigams nicht ganz deutlich. Zwischen beiden schwebt wieder Eros, diesmal etwas kleiner und auf den Bräutigam zu, die Doppelflöte blasend. Wieder stehen zu beiden Seiten die Frauen: die zur Linken scheint ebenfalls mit der erhobenen Rechten den Schleier zu ordnen, die zur Rechten hält die Fackeln; auch der Kranz vor ihr fehlt nicht, nur ist es ein Myrtenkranz. Ausserdem stand links noch eine zweite Fackelträgerin, wie aus einem kleinen Fragmente der Fackel zu erkennen ist. Die Rückseite zeigt wieder Frauen, die für die Toilette der Braut sorgen.

Die bekannten Vertreter dieser Vasengattung — denn dass wir eine solche hier zu erkennen haben, lehren uns schon die beiden Beispiele — sind nicht sehr zahlreich, da sie wegen ihrer zerstückten Gestalt selten in den Kunsthandel kommen [5]). Es sind schlanke Amphoren, von der Form unseres Gefässes, sämmtlich in Attika gefunden, oft mit hohlem Fusse und die meisten von sehr ansehnlicher Grösse [6]). Ueber die Ornamente, die ich leider wegen Mangels an publicirtem Material nicht so genau behandeln kann, als es wünschenswerth wäre, nur einige Andeutungen. Am häufigsten findet sich das von dem Fusse wie aus dem Boden aufsteigende, schmale, spitzblätterige Ornament, dann der bald mehr, bald weniger elegant behandelte, oft mehrmals wiederkehrende Mäanderstreif; häufig ferner das um den oberen Rand des Gefässes sich windende Schlangenornament (auf unserem Gefässe ist es weiss aufgemalt). Endlich findet sich auf fast allen Gefässen dieser Gattung an dem schmalen Hals zwischen den Henkeln jederseits eine rein decorativ gedachte weibliche Mantelfigur, auf einigen Vasen, so auf der unsrigen und zweien des Varvakion [7]) oben und unten durch einen umlaufenden Eierstab eingefasst.

Im wesentlichen dieselbe stattliche Grösse, dieselbe Form, dieselben Ornamente — man beachte

[3]) Für Griff oder Spitze eines Fächers oder Spiegels erscheint der erhaltene Rest wenig passend. Sollte es der lange spitze Deckelgriff einer Lekane sein, wie z. B. bei Benndorf Griech. und sicil. Vasenbilder Taf. 22, 1 die Frau zur Rechten tragt?

[4]) Beschrieben von Collignon, *Catalogue des vases peints du musée de la société archéologique d'Athènes* 500 (859).

[5]) Ausser den besprochenen sind mir folgende bekannt: im Varvakion: 872 = Collignon 502; 1316 = Collignon 503, abgebildet *Mon. dell' inst.* X, 34 und von Schreiber besprochen *Ann.* 1876, 333 ff.; in Berlin: 804, publicirt *Mon.* IV, 24 *bis*, kurz besprochen von Jahn, *Ann.* 1845, 430 ff. Eine Vase der Sammlung Saburoff, welche Herr Dr. Furtwängler demnächst publiciren wird.

[6]) Die grösste unter den mir dem Maasse nach bekannten ist die unsrige (1,04 m.), die kleinste die bei Collignon (502), die nur 0,27 m. misst. Die von Schreiber publicirte ist 0,80 m. hoch, die des Berliner Museums (804) 0,57 m.

[7]) Collignon 500, 502.

besonders die charakteristische Schlangenlinie —, dieselbe Herkunft zeigen die sogenannten Prothesisvasen[8]). Auch ihr Hals ist mit Figuren geziert, aber nicht mit den ruhigen Zuschauerinnen einer Hochzeitsfeier, sondern mit leidenschaftlich bewegten Frauen, die klagend mit erhobenen Händen entweder sich gegenüberstehen oder — und so klingt schön die Haupthandlung nach oben aus — zu beiden Seiten des Grabhügels sich befinden, auf dem eine hohe Amphora der bekannten Form aufgestellt ist. Dass hier eine innere Verwandtschaft, eine bewusste Anlehnung besteht, ist, glaube ich, Milchhöfer, der zuerst über diese Dinge Licht verbreitet hat[9]), unbedingt zuzugeben. Wir müssen auch unsere Vasen als sepulcrale Denkmäler fassen, als *ἐπιστήματα* der Gräber. Aber während die frühere Gattung nur trübe Prothesisdarstellungen kennt, so führt die unsrige nur heitere Hochzeits- und Liebesscenen uns vor.

Nach alledem wird man sich Milchhöfer's Schlusse nicht entziehen können, dass wir in diesen Vasen die *λουτροφόροι* zu erkennen haben, die man auf das Grab der Unvermählten stellte. Die alten Nachrichten über dieselben sind zwar schon des öfteren erörtert, allein wir können es uns nicht ersparen, hier noch einmal darauf zurückzukommen. Wir beginnen zunächst mit den Zeugnissen der Lexika: Harpokration u. *λουτροφόρος, λουτροφορεῖν* berichtet zuerst von der Sitte, dass durch den der Braut am nächsten verwandten Knaben das heilige Wasser zum Hochzeitsbade geholt wurde; dann fährt er fort: *ἔθος δὲ ἦν καὶ τοῖς ἀγάμοις ἀποθανοῦσι λουτροφορεῖν καὶ ἐπὶ*[10]) *τὸ μνῆμα ἐφίστασθαι, τοῦτο δὲ ἦν παῖς ὑδρίαν ἔχων. λέγει περὶ τούτων Δείναρχος ἐν τῷ κατὰ Θεοδότου καὶ ἐν τῇ κατὰ Καλλισθένους εἰσαγγελίᾳ.* Harpokration denkt sich also auf dem Grabe als Denkmal einen Knaben mit einer Hydria. Pollux III, 43 weiss von einem Mädchen, welches die *λουτρά* brachte: *καὶ λουτρά τις κομίζουσα λουτροφόρος*, und auch ein Mädchen ist es, welches man mit einem Gefässe in der Hand auf das Grab gestellt haben soll: *τῶν δὲ ἀγάμων λουτροφόρος τῷ μνήματι ἐφίστατο κόρη ἀγγεῖον ἔχουσα ὑδροφόρον ἢ ὑδρίαν ἢ πρόχουν ἢ πρωσσὸν ἢ κάλπιν. τὴν δὲ ἐφισταμένην εἰκόνα εἴτε λουτροφόρος εἴη εἴτε ἄλλη τις, ἐπίστημα Ἰσαῖος κέκληκεν* (VIII, 66). Dagegen wissen Hesychius u. *λουτροφόρος* und *λιβύας* und Eustathius zur Ilias Ψ 141 nur von Gefässen, welche man auf die Gräber setzte. Die letztere Stelle, welche sich besonders klar ausspricht und auf die Kumanudes[11]) schon den gehörigen Nachdruck gelegt hat, will ich hier noch anführen: *τοῖς πρὸ γάμου τελευτῶσιν ἡ λουτροφόρος, φασίν, ἐπετίθετο κάλπις εἰς ἔνδειξιν τοῦ ὅτι ἄλουτος τὰ νυμφικὰ καὶ ἄγονος ἄπεισιν.* Auch in der bekannten Stelle des Demosthenes G. Leochares 18f.[12]), ist nicht von einem Knaben oder Mädchen die Rede.

Wie kommen nun aber Harpokration und Pollux zu ihren Behauptungen? Wie erklärt es sich, dass ersterer als Quelle derselben den Dinarch anführt? Ich denke so. Es stand als Thatsache fest, dass zur Hochzeit das Wasser aus einem heiligen Quell von einem Knaben oder Mädchen geholt ward (*ὁ* und *ἡ λουτροφόρος*), es stand ebenso fest, dass man eine *λουτροφόρος* (sc. *ὑδρία*) auf das Grabmal unvermählt Gestorbener stellte; was lag nun näher als diese beiden Dinge zu vermengen, zumal überall, wo die Rede davon gewesen ist (bei Isaeus, Demosthenes, Dinarchus) nur einfach *λουτροφόρος* gebraucht zu sein scheint. Somit sind wir durchaus nicht gezwungen, mit Harpokration und Pollux an einen oder eine *παῖς λουτροφόρος* auf den Gräbern zu glauben, um so weniger, da sich in dem Monumentenvorrath kein Beispiel dafür findet.

Gewiss war es ein feiner, sinniger Gedanke, den Todten das noch im Grabe geniessen zu lassen, was ihm auf Erden versagt war — die Freuden der Hochzeit. Das scheint der Sinn der *λουτρο-*

[8]) *Mon. dell' inst.* III 60. VIII 4. 5. s. Collignon 504. 505 und das auf S. 41 f. gegebene Verzeichniss.

[9]) Mittheil. d. arch. Inst. V. 176 ff.

[10]) Statt dessen ist mit dem Corrector von Codex N.: *λουτροφόρον ἐπί* zu schreiben, oder vielleicht besser: *λουτροφορεῖν καὶ λουτροφόρον ἐπὶ κτλ.*

[11]) *Ἀττικῆς ἐπιγρ. ἐπιτ.* 171.

[12]) *Καὶ τελευτᾷ (ὁ Ἀρχιάδης) τὸν βίον ἀπόντος τοῦ Μειδυλίδου ἄγαμος ὤν. τί τοῦτο σημεῖον; λουτροφόρος ἐφέστηκεν ἐπὶ τῷ τοῦ Ἀρχιάδου τάφῳ.*

φόρος, des für die λουτρά zur Hochzeit bestimmten Gefässes als Grabesschmuck und der hochzeitlichen Scenen darauf zu sein. Dieser Scenen, welche für die Kenntniss der Hochzeitsbräuche natürlich von grossem Interesse sind, wollen wir nun mit ein paar Worten gedenken.

Die Handlung des λουτροφορεῖν — der passendste Vorwurf für eine λουτροφόρος — zeigt uns die schöne von Schreiber publicirte Vase des Varvakion (s. o.). Dass es sich hier um die λουτρά handelt und nicht um die Todtenbestattung, hat schon Milchhöfer mit Recht gegen Schreiber betont, und auch Collignon beschreibt die Darstellung als Hochzeitszug.

Selbst zugegeben, dass Myrtenkranz, Fackel und Flöte bei einem Begräbniss vorkommen können, selbst zugegeben, dass Eros einmal im kleinen Genrebilde eine Grabstele schmückt, was beweist das für unsere Darstellung? Unmöglich kann man das Einzelne loslösen vom Ganzen des Bildes. Ist es da nun blosser Zufall, dass Fackeln sich in den Händen von Frauen befinden ebenso wie auf unseren Hochzeitsbildern, dass Eros genau so wie beim Hochzeitszuge die Festgenossen unterstützt, indem er hier das schwere Gefäss der Frau tragen hilft, dort die Braut schmückt oder dem Zuge voranschreitet, Flöte blasend? Und hat nicht der flöteblasende Jüngling hier ganz dieselbe Function wie Eros auf dem letztgenannten Bilde? [13]) Was soll denn der einzige Jüngling, der noch dazu einen Kranz trägt (auch Collignon bezeugt das) unter so vielen Frauen bei einem Leichenzuge? Gerade das solonische Gesetz (bei Demosthenes G. Makart. 62), das Schreiber für seine Meinung anführt, spricht am auffälligsten dagegen; denn es bezeugt ausdrücklich, dass die Zahl der Weiber bei einem Leichenbegängniss sehr beschränkt war, dass sie scharf geschieden von den Männern hinterdrein gingen. Wo ist dergleichen auf unserer Vase dargestellt? Und wenn Schreiber den Künstler für das Fehlen der Männer damit entschuldigt, dass der Raum zu knapp gewesen (S. 343) sei, so wird dies schwerlich für ausreichend gehalten werden können.

Betrachten wir unbefangen einmal ganz äusserlich die Darstellung, so fällt sofort das Paar auf, welches sich durch seine Stellung in der Mitte und durch seine Kleinheit klar von den anderen Figuren abhebt. Es wird Schreiber schwer werden, diesem Knaben und Mädchen einen Platz in einer Leichenprocession zu verschaffen. Durchaus verständlich aber sind sie für einen Hochzeitszug. Ausdrücklich bezeugt ist, dass ein Knabe oder ein Mädchen das heilige Wasser holte. Ist es nun so schwer, sich bei dem Wasserholen beide beschäftigt zu denken? Im Gegentheil, das Tragen der Last ist wesentlich Sache der Frauen; aber des Mädchens Last erleichtert und ihren Schritt beflügelt der voranschreitende Jüngling durch die fröhliche Weise der Flöte, ja auch Eros schwebt auf sie zu, ihr zu helfen.

Aber, fragt Schreiber, warum hat die Braut [14]) keinen Schleier, warum geht sie gesenkten, traurigen Blickes? Auf den Gesichtsausdruck zwar darf man trotz der besseren, feineren Zeichnung kein Gewicht legen; die erste Frage jedoch muss man als durchaus berechtigt gelten lassen. Denn die Kunst hat zur Charakterisirung der Braut den Schleier nöthig, und wo derselbe fehlt, darf man eine Braut nicht erkennen. Aber was zwingt uns denn hier zu einer solchen Deutung? Die Gestalt ist in keiner Weise vor den anderen ausgezeichnet [15]). Will man aber auf ihre Stellung unmittelbar hinter der λουτροφόρος und vor der Fackelträgerin besonderes Gewicht legen, so mag man in dieser Frau eine sehr nahe Anverwandte der Braut erkennen. Somit gehört sie zur Schaar der Frauen, die sich anschicken, unter Flötenklang und Fackelglanz der Braut das heilige Wasser zu bringen und sie zum kommenden Feste würdig zu schmücken. Denn am Vorabend sind die λουτρά dargebracht worden. Thukydides wenigstens sagt

[13]) Obwohl Schreiber alles dies gelegentlich bemerkt, so nimmt er doch auf diese Gründe nicht die nöthige Rücksicht.

[14]) Die hinter der λουτροφόρος schreitende Frau galt bisher immer für die Braut.

[15]) Dass sie nichts in den Händen trägt, ist nicht auffällig, vergl. z. B. die vorletzte Figur rechts.

an der bekannten Stelle (II, 15) über die Quelle Kallirrhoe: *καὶ νῦν ἔτι ἀπὸ τοῦ ἀρχαίου πρό τε γαμικῶν καὶ ἐς ἄλλα τῶν ἱερῶν νομίζεται τῷ ὕδατι χρῆσθαι,* was schwerlich doch wohl anders zu verstehen sein wird, als dass man das Wasser vor der hochzeitlichen Feier brauchte, also am Vorabend, da unser Bild Fackeln bei dieser Procession zeigt. Das ist auch natürlich, denn am eigentlichen Hochzeitstage war zu dergleichen Vorbereitungen keine Zeit. Damit stimmt vortrefflich der Gebrauch, der sich im heutigen Griechenland noch erhalten hat, dass am Vorabende der Hochzeit dem Bräutigam mit Wasser, das von einem Sohne noch lebender Eltern zu diesem Zwecke feierlich eingeholt ist, der Kopf gewaschen wird, und gleichzeitig der Braut in ihrem Hause die Haare gekämmt und geflochten werden[16]).

An dem Abende der Hochzeit selbst spielen also vielmehr die Scenen unseres Bildes und des von Heydemann publicirten: die entschleierte Braut nähert sich dem Verlobten, der sie in feierlichem Zuge nach Hause zu führen sich anschickt.

Schon an der Schwelle der neuen Heimat angelangt ist die Neuvermählte auf der Vase der Sammlung Saburoff. Ich lasse die kurze Beschreibung, die ich Herrn Dr. Furtwängler's Güte verdanke, hier folgen: „Vor dem durch eine Säule angedeuteten Hause steht der Wagen mit Lenker; der Bräutigam tritt auf den Wagen zu und hebt die Braut, sie mit beiden Armen umfassend, doch in züchtig feierlicher Weise empor; auf sie fliegt ein Eros mit Kranz zu; es folgen in feierlichem Zuge ein Knabe im Mantel und eine Frau mit Fackeln. Im Hause stehend gedacht sind eine Frau mit Fackeln und ein bärtiger Mann“.

Auch diese Darstellungen konnten dem Schicksale derer nicht entgehen, welche sich einer langen Beliebtheit erfreuten: sie wurden verallgemeinert. Aus der bestimmten Scenerie ward eine unbestimmte Toilettenscene. Die einstige Bestimmung der Vase, welche ihre Grösse bedingte, tritt zurück; es bleibt nur die Form und die eigenthümliche Technik. Beispiele hierfür sind die Berliner Vase No. 804 und die des Varvakion No. 872 = Collignon No. 502[17]). Ueber die erstere noch einige Worte. Eine Jungfrau mit einer Tänie in den Händen steht einem Jüngling gegenüber, der einen Spiegel hält. Die Stellung des Jünglings, die Anordnung des Gewandes, die Haltung der linken Hand ist fast genau dieselbe wie bei dem Bräutigam unserer Vase und der bei Heydemann. Auch die ihm gegenüberstehende Gestalt erinnert lebhaft an die Braut unserer Darstellung. Es folgen nach rechts noch vier Frauen, die eine mit einer Blume, die andere mit Schmuckkästchen und Tänie, die dritte und vierte im Gespräche einander gegenüberstehend; ähnlich den beiden letzten Figuren zur Rechten auf der Schreiber'schen Vase.

Auch in der malerischen Behandlung lässt sich bei diesen wenigen Vertretern der Gattung ein Unterschied nicht verkennen. Es unterliegt keinem Zweifel, dass die Vase des Varvakion dieselbe Scene sinniger und einfacher auffasst und ausführt als die unsrige. Innerer, ganz in das Bedeutsame der Handlung sich vertiefender Ernst und doch wieder warme, natürliche Anmuth spricht aus allen Gestalten des athenischen Gefässes, während auf unserem Bilde bei der Braut eine gewisse, wenn auch graziöse Koketterie und ein etwas äusserliches Wesen bei dem Bräutigam hervortritt. Die Zeichnung der Berliner Amphora ist flüchtiger[18]), sie ist bedacht auf einen flotten, eleganten Eindruck im Grossen und Ganzen, den sie auch vortrefflich erreicht; aber sie vermeidet nicht ganz das Schematische, während auf der anderen Darstellung jede Figur individuell empfunden erscheint. So gleichgültig unbelebten Köpfen wie denen unseres Bräutigams und unserer Fackelträgerin begegnen wir auf der Heydemann'schen Vase nicht, wohl aber finden wir sie gar oft auf den Vasen des male-

[16]) C. Wachsmuth Das alte Griechenland im neuen. S. 71.

[17]) Die beiden Vasen des Varvakion von gleicher Grösse und Form, welche Schreiber S. 340, Anm. 2 anführt, kann ich im Katalog von Collignon nicht finden. Dieser erwähnt 501 eine Vase derselben Grösse und ähnlicher Darstellung, allein von anderer Form.

[18]) S. z. B. den verzogenen, inneren Contur des linken Armes der Fackelträgerin.

rischen Stils, mit denen auch sonst in der Zeichnung unsere Amphora einiges Verwandte bietet.

Auch die andere Vase des Varvakion (503) lässt in Zeichnung und Auffassung eine bessere Zeit erkennen, während die kleine Berliner Amphora (804) frühestens derselben Zeit angehören dürfte wie die unsrige. Nehmen wir also für die beiden Vasen des Varvakion die erste Hälfte des vierten Jahrhunderts als früheste Entstehungszeit an, so müssen wir für die beiden Berliner Amphoren die letzte Hälfte ansetzen. Genauere Bestimmungen wage ich nicht zu machen. Diese ganze Klasse der *λουτροφόροι* mag wohl, wie Milchhöfer will, als Fortsetzung der Prothesisvasen ihren Ursprung im fünften Jahrhundert haben; von den uns erhaltenen Exemplaren geht, so viel ich sehe, keine über das vierte Jahrhundert hinauf.

Die besprochene Vasengattung vermag unser Interesse auf die mannigfachste Art zu erregen. Schon äusserlich ist es das Wohlgefallen an der bei aller Grösse doch schlanken Form, an der sinnigen, zweckmässigen Ornamentik, an der feineren, flotten, stellenweise sogar grossartigen, edlen Zeichnung, welches uns zu diesen Gefässen hinzieht. Aber auch abgesehen von der Freude, einmal einen bezeugten Namen für Vasen gefunden zu haben, der auch etwas Bestimmtes bezeichnet, bringen sie uns die Kunde von einer ganz neuen Klasse von Grabmonumenten und von verschiedenen Dingen, die nicht unwesentlich zur Kenntniss des hochzeitlichen Lebens und Treibens beitragen. So stellt uns die Vase des Varvakion zum ersten Male das *λουτροφορεῖν* vor Augen; so lehrt uns unsere Amphora und die bei Heydemann recht eigentlich, was unter griechischer Handreichung bei der Hochzeit im Gegensatz zu römischer zu verstehen sei. Ich hatte in meiner Dissertation [19]) nachzuweisen gesucht, dass die auf römischen Sarkophagen in der Mitte des Paares stehende sogen. *Iuno Pronuba* nur verständlich sei, wenn man von der griechischen „Heimführung" ausgehe; habe aber den Unterschied zwischen griechischer und römischer Handreichung (s. S. 29ff.) nicht bestimmt und klar genug gefasst. Niemals hat der Grieche ein starres, festes Ceremoniell dargestellt, sondern stets eine lebendig empfundene Handlung. Darum lässt er die Braut dem Bräutigam zugeführt werden, lässt diesen ihr entgegengehen, die Hand nach ihr ausstrecken, sie an der Hand fassen, die sie ihm zögernd überlässt. Die Handreichung hat hier nur vorübergehende Bedeutung, sie ist nur Mittel zum Zweck, Zweck aber ist die Heimführung der Braut. Anders fasst den Vorgang der Römer auf. Steif und starr stellt er das Ehepaar sich gegenüber, nüchtern und klar sagt hier die *dextrarum iunctio* dasselbe, was schwarz auf weiss die Rolle sagt, welche der Mann feierlich in der Linken hält. Das ist die eigentlich römische Auffassung, die sich natürlich da, wo griechisches Vorbild wirkte, mannigfach modificirte. Gerade die Sarkophage zeigen hier oft griechischen Geist in römischer Form. Ausser den von mir angeführten Beispielen ist noch interessant ein Sarkophag in den Uffizien [20]). Die Vorderseite stellt den Leukippidenraub dar, die beiden Seitenflächen je ein Hochzeitspaar, doch wohl die Dioskuren mit ihrer Beute. Da findet sich keine römische *dextrarum iunctio*, sondern rechts umfasst der Mann mit der Rechten den linken Arm der Frau in der Nähe des Ellbogens, sie an sich heranzuziehen (vielleicht ist ähnlich der Gestus des Mannes auf der Heydemann'schen Vase zu denken); links ist der Mann im Begriff mit seiner Linken die Rechte der Frau am Gelenk zu fassen.

Florenz. August Herzog.

[19]) *Stati epithalamium (silv. I, 2) denuo editum adnotavit quaestionesque adiecit archaeologicas* A. H.

[20]) Dutschke Bildwerke Oberitaliens III 74

ARTEMISRELIEF MIT WEIHINSCHRIFT.

(Tafel 6, 1.)

Im Januar 1880 hatte ich in Gythion Gelegenheit, das daselbst im Privatbesitz befindliche Relief zu zeichnen, welches auf Taf. 6, 1 in 1/5 der wirklichen Grösse mitgetheilt ist. Es ist aus einer ca. 10 Cm. dicken, hinten und an den Rändern ganz nachlässig zugehauenen Platte grobkörnigen und schichtigen, an den verwitterten Stellen ins Röthliche spielenden, offenbar epichorischen Marmors gearbeitet.

In dem rechteckig vertieften Mittelfelde ist in denkbar rohester Provincialtechnik die Profilgestalt einer nach rechts schreitenden Artemis ausgespart, welche in beiden Händen Speere hält. Die Reliefserhebung beträgt etwas über 1 Cm. Das Ungeschick der Ausführung lässt die Wahl zwischen den Annahmen, dass der Oberkörper der Göttin in der Vorderansicht dargestellt sei und sie den einen Speer mit der Linken schleudere, oder dass sie dies mit der Rechten thue und dem Beschauer also den Rücken zuwende[1]).

Bei dieser Rohheit der Arbeit wäre man auf den ersten Blick geneigt, das Relief für ein ganz spätes Machwerk zu halten, und zwar um so mehr, als auch die kurzgeschürzte Kleidung, die hohen Jagdstiefel und die Frisur — das Haar ist bis auf die Schulterlocken am Hinterkopf in einen Schopf zusammengenommen — hierauf zu führen scheinen. Um so überraschender, aber auch lehrreicher für ähnliche Zeitbestimmungen von provincialen Kunstwerken aus stilistischen Merkmalen ist es, dass in diesem Falle die das Bild umgebende Weihinschrift den Ursprung des Reliefs im fünften vorchristlichen Jahrhundert ganz zweifellos darthut.

Sie lautet nach Kirchhoff's Lesung:

Πειίπ(π)ὶς ἀνέθηκε Ἀρτάμι.

Πειίππίς lakonisch für ***Πεισιππίς***, wie *Αἰρί-ἱππος*, *Λύϊππος*, *Ἁγηΐστρατος* (*Inscr. gr. antiquiss.* n. 85, 86 und 88); weitere Beispiele für den Uebergang von σ zwischen zwei Vokalen in den Spiritus asper bei Röhl *Inscr. gr. antiquiss.* zu n. 38. Die Vernachlässigung der Consonantenverdoppelung in ***Πειίπίς*** wird bei einer archaischen Inschrift Niemand Wunder nehmen (vergl. Fränkel Arch. Ztg. 1879 S. 86). *Ἀρτάμι* ist zusammengezogene Dativform für dorisch *Ἀρτάμιτι*, welche Fränkel (Arch. Ztg. 1876 S. 28) auch auf einer argivischen Inschrift bei LeBas-Waddington *Voyage archéol.* n. 109*a* nachgewiesen hat, vgl. *Λιμνάτι* (*Inscr. antiquiss.* n. 61 und 73) und ähnliches bei Fränkel a. a. O. Was auf unserem Stein auf das letzte Iota folgt, ist also jedenfalls bloss zufällige Verletzung.

Die Buchstabenformen stimmen im wesentlichen mit denen des platäischen Weihgeschenkes (*Inscr. antiquiss.* 70, Kirchhoff Studien Taf. 2, Col. 7): nur Alpha und in den meisten Fällen auch Epsilon zeigen etwas jüngere Gestalt. Die Inschrift muss also in die Zeit bald nach Ol. 76 fallen.

Um so überraschender ist es, wie bereits hervorgehoben, in so früher Zeit einer Artemis in hochgeschürztem Jagdgewande zu begegnen. Auf der schwarzfigurigen Amphora, welche Preller in den *Monum. ed Annali dell' Inst.* von 1856 Taf. 10, 1 herausgegeben hat, ist das behelmte (!) Geschwisterpaar Apollon und Artemis, welche in kurzem Chiton knieend ihre Pfeile auf Tityos abschiessen, doch zu wunderlich ausgestattet, als dass man sich des Gedankens erwehren könnte, beide Götter hätten ihre absonderliche Tracht einem Restaurator zu danken. Ein sicheres, noch aus dem fünften Jahrhundert stammendes Bild der

[1]) In ähnlicher Weise ist die geschwungene Lanze dicht an den oberen Rand der Reliefvertiefung herangerückt auf dem von Klein herausgegebenen athenischen Stelenfragment in den *Annali dell' Inst.* 1875 *tav. d'agg.* P.

Artemis mit kurzem Gewande, hohen Stiefeln und doppeltem Jagdspeer giebt jedoch eine schöne Terracottastatuette aus Thisbe, welche ich Arch. Ztg. 1881 S. 253 unter den Erwerbungen des Antiquariums beschreiben konnte.

Was die Herkunft des Reliefs betrifft, so bezeichnete mir der Besitzer die Gythion gegenüber liegende Küste des lakonischen Meerbusens und zwar die Gegend des alten Asopos als Fundort. Nun wird uns nach Curtius (Peloponnes II S. 291 und 327, Anm. 71) bei Livius (35, 27) auf der Höhe oberhalb Asopos eine Ortschaft Pleiai genannt, welche Curtius gewiss mit Recht in der Inschrift des *C. Inscr. Gr.* I n. 1444 wiederfindet, welche ein Heiligthum *Ἀρτέμιδος πατριώτιδος ἐν Πλείαις* erwähnt. Es wäre daher gar nicht unmöglich, dass unser Relief ursprünglich dieser Stammes- und Staatsgöttin Artemis in Pleiai geweiht gewesen wäre (*πατριῶτις = πατρῴα,* vgl. Paus. II 9, 6).

Vielleicht ist es nicht zufällig, dass wir dem ältesten Bilde der Artemis im kurzen Jagdgewand gerade in Lakonien begegnen.

Berlin. Georg Treu.

GLADIATORENRELIEFS DES BERLINER MUSEUMS.

(Tafel 6, 2. 3.)

Das Berliner Museum besitzt zwei angeblich aus Ephesos stammende Gladiatorenreliefs von grauem Marmor [1]), welche Humann im Jahre 1878 in Smyrna erwarb; vgl. Conze Arch. Ztg. 1879 S. 103.

1. Das eine derselben (Taf. 6, 3), ein Hochrelief, welches wohl als Grabmal diente, misst 0,69 m. h., 0,41 m. br., bis zu 0,36 m. d. und ist oben mit einem einfachen Gesims, unten mit einer schräg ablaufenden Basis versehen. Hinten [2]) und an beiden Seiten ist der Stein regelmässig behauen. Eine Inschrift fehlt. Dargestellt ist en face mit rechtem Standbein ein schwer gerüsteter Gladiator. Derselbe erhebt den bandagirten rechten Arm mit dem kurzen Schwert ein wenig und setzt den oblongen, mit Buckel versehenen Schild auf die Schiene des linken Beines. Den Kopf bedeckt ein eng anliegender Helm, welcher sich auch über den Hals und die Schultern legt und durch zwei Visirplatten geschlossen ist. Zum Schutz der Schlüsselbeine und der oberen Brust trägt die Figur eine von zwei concentrischen Kreislinien begrenzte Platte, die aus Metall zu denken ist und durch zwei Bänder, welche unter den Achseln durchgehen, festgehalten wird. Hüften und Bauch deckt ein dreifach getheilter, vom Gürtel gehaltener Schurz; zu ihm scheint ein Stück Gewand zu gehören, welches zwischen den Beinen der Figur sichtbar wird [3]). Das rechte Bein unmittelbar über dem Ansatz des Fusses und am Knie, sowie das ganze linke Bein sind mit Bandagen umwickelt; das Polster des Letzteren ist vom Knie abwärts etwas stärker als am Oberschenkel. Ausserdem trägt dies Bein eine bis zum Knie reichende (Metall-)Schiene, deren Rand sich oben nach aussen umbiegt, und als Fortsetzung der Bandagen über dem Spann ein gamaschenartiges Leder. Rechts und links vom Helm, links vom Gürtel und vom rechten Knie sind vier Lorbeerkränze angebracht. — Die Form des Schildes, das gerade Schwert, vor Allem aber die grössere Bedeckung des linken Beines, welches beim Angriff vorgesetzt wird und nicht vollständig vom Schilde bedeckt werden kann, kennzeichnen die Figur als einen *Samnes* und der eng anliegende Helm scheint den Gladiator noch bestimmter derjenigen samnitischen Gattung zuzuweisen,

[1]) Gustav Körte theilte mir mit, dass das Material wahrscheinlich thasischer Marmor sei.

[2]) An der linken Seite ist der Stein hinten verstümmelt.

[3]) Doch ist es möglich, dass dasselbe ähnlich, wie auf dem pompejanischen Graffitto bei Garrucci *graffiti di Pompei* Taf. XII 2 und auf einem unedirten Relief aus Tralles ein vom Nacken herabhangender Gewandzipfel sein soll.



GLADIATORENRELIEF



RELIEF

AUS ASOPOS



GLADIATORENRELIEF

welche mit den *retiarii* focht und von der Verfolgung derselben, in der Kaiserzeit den Namen *secutores* erhielt[4]). — Beachtenswerth ist an der Figur der Metallschutz der Brust[5]), die vier Kränze, die ich nur auf griechischen Gladiatorenmonumenten bemerkt habe[6]), und die Bandagirung des ganzen linken Beines, welche sich bei einem *Samnes* nicht belegen lässt, sondern nur den *Thraeces* zukommt[7]).

2. Auf dem zweiten Monumente (Taf. 6, 2), einer dünnen Platte mit flachem Relief[8]), sind zwei Gladiatoren dargestellt, deren Namen *Ἀστεροπαῖος* und *Δράκων*[9]) auf der Hohlkehle des Gesimses eingehauen sind. Der erstere legt seine linke Hand, wie es scheint, auf die Schulter des Gegners und steht im Begriff, ihm ein grades Schwert unterhalb der linken Achsel in die Seite zu bohren; sein rechter Arm trägt die *manica*. Der andere Fechter hat seine Linke in die rechte Hüfte des Gegners gelegt und erwartet ruhig den Todesstoss. Der rechte Arm ist nicht sichtbar; nur die Krümmung der von ihm gehaltenen *sica* erscheint hinter dem Rücken des Asteropaios. Beide Gladiatoren tragen einen Helm mit Visir, kleinem Rande und kleinem Kamm, welcher bei Drakon in einem Vogelkopf endigt; an den Helm schliesst sich ein Schutz für den Nacken und die Schultern, der aber den Hals vorn frei lässt. Gemeinsam ist beiden ferner der dreifach getheilte Schurz und der Gürtel. Drakon trägt Bandagen vom Fusse bis zum Knie, auf denen vorn je eine mit Rand versehene Platte befestigt ist. Die gleiche Bewaffnung erkennt man am vorgesetzten linken Bein des Gegners[10]). Die zwei Schienen, die *sica* und vielleicht die Form des Helmkammes[11]) stellen es ausser Zweifel, dass wir in Drakon einen *Thraex* zu erkennen haben; dagegen können wir Asteropaios nicht mit Sicherheit bestimmen, da die Bewaffnung des abgebrochenen rechten Beines allein den Ausschlag geben würde. Das gerade Schwert würde auf einen *Samnes hoplomachus* hinweisen, doch giebt es auch Thracier, welche ein solches an Stelle der *sica* führen; vergl. *de gladiat. Rom.* p. 34, Westd. Zeitschr. a. a. O. S. 163. Auch dieses Relief zeigt eine erhebliche Abweichung von der gewöhnlichen Bewaffnung. Während die Beinschienen der *Thraeces* aus Metallplatten zu bestehen pflegen, die sich den Formen des Beines genau anschliessen, sind dieselben hier wie bei samnitischen Gladiatoren[12]) gebildet. Unterschiede in Einzelheiten der Bewaffnung findet man auch auf italischen und gallischen Darstellungen; aber eine Uebertragung charakteristischer Waffen auf andere Armaturen scheint nur in den östlichen Gegenden stattgefunden zu haben.

Bonn. P. J. Meier.

[4]) Vgl. hierüber meine Schrift *de gladiatura Romana*. Bonn 1881 p. 19—25 und Westdeutsche Zeitschrift für Geschichte und Kunst I (1882) S. 160 f.

[5]) Ein ähnliches Waffenstück tragen drei Gladiatoren, gleichfalls samnitischer Bewaffnung: Bato bei Fabretti *Columna Traiani* p. 258, Figur 5 auf dem pompejanischen Relief *bull. Napol.* IV [1846] Taf. 1 und ein Gladiator auf einem Relief von Dyrrhachium (Heuzey-Daumet, *mission archéol. d. Macédoine* pl. 30). Bei den beiden letzteren ist dasselbe mit einem Medusenhaupt verziert.

[6]) Es ist vor der Hand zweifelhaft, ob dieselben die Zahl der Siege oder der Kämpfe bezeichnen: vgl. *de gladiat. Rom.* p. 46, 2.

[7]) Eine ähnliche Abweichung findet sich bei dem Anm. 5 erwähnten Gladiator von Dyrrhachium, dessen rechtes Bein — er ist ein *scaeva* — mit einer grossen Metallschiene bedeckt ist, wie man sie sonst nur bei der thracischen Armatur kennt.

[8]) Das Relief, dessen untere linke Ecke mit dem rechten Bein der einen Figur abgebrochen ist, misst 0,42 m. br., 0,585 m. h.; Gesims und Basis sind denen des anderen Reliefs ähnlich.

[9]) Zufällig kommen beide Namen auch sonst für Gladiatoren vor, Asteropaeus C. I. L. IV 1422, Drakon C. I. G. II 2889.

[10]) Der Strich, welcher die beiden Platten trennt, ist auf dem Stein nur unten deutlich angegeben.

[11]) Vgl. Westd. Zeitschr. a. a. O. S. 165, 7.

[12]) Vgl. Figur 2 auf dem pompejanischen Relief a. a. O., Figur 3 und 15 auf dem Mosaik von Reims (Loriquet, *mosaïque de Reims* pl. VI und X) und den Samnes auf der Lampe 934 des Berliner Museums.

ATHENISCHES FRAUENLEBEN

ZWEI VASEN DES BERLINER MUSEUMS.

(Tafel 7.)

Die beiden in attischen Gräbern gefundenen, ohne Zweifel einst zum Putzgeräth athenischer Frauen gehörigen Gefässe sind ihrer Bestimmung entsprechend mit Darstellungen von Scenen aus dem athenischen Frauengemach geschmückt.

Das (eine Taf. 7, 2; No. 2698, H. 0,153), in der gewöhnlichen rothfigurigen Technik bemalt, ist von einer in dem erhaltenen Vasenvorrath seltenen Form, die eigentlich auf viel grössere Dimensionen berechnet ist: die gekuppelten Schulterhenkel sind in dieser Kleinheit ohne jede praktische Bedeutung; der umgebogene obere Rand des Fusses, an den der Gefässbauch ganz unvermittelt ansetzt, und der den letzteren unten umschliessende Kranz von spitzen Blättern deuten übrigens zur Genüge darauf hin, dass der Fuss ursprünglich als selbständiger Untersatz aufgefasst und gebildet war, ein Umstand, der gleichfalls auf grössere Dimensionen hinweist. In der That sind die nicht zahlreichen erhaltenen Gefässe gleicher Form von ansehnlicher Grösse, wenn auch bei keinem mehr der Fuss besonders gearbeitet ist. Mir sind die folgenden bekannt geworden:

A. In der Petersburger Eremitage, gef. in Kertsch, abgebildet Stephani *Antiquités du Bosph. Cimmérien* pl. 49. De Witte et Lenormant *Élite céramogr.* IV pl. 33*a*, vergl. Stephani Vasensammlung der kaiserlichen Eremitage no. 1811. H. 0,75.

B. Aus Athen abgeb. Stackelberg Gräber der Hellenen Taf. XXV.

C. Im Barbakeion in Athen gefunden, abgebildet Heydemann Griech. Vasenbilder Taf. XI, 1 vgl. Collignon *Vases d'Athènes* n. 509. H. 0,65.

D. Ebenda Collignon a. a. O. 510. Heydemann a. a. O. S. 11 Anm. 14. H. 0,54.

E. Ebenda Collignon a. a. O. 511. H. 0,45.

F. Aus Aigina, früher in der Sammlung Blacas, erwähnt von Panofka *Noms des vases* p. 13; die Form ist dort auf pl. V unter 22 abgebildet.

Alle diese Vasen stimmen in der Decorationsmanier und im Charakter der dargestellten Scenen, die, ausnahmslos dem Familienleben entlehnt, meist die Frau mit ihrer Schmückung beschäftigt zeigen, auf's Genaueste mit dem kleinen Berliner Gefäss überein. Ein ganz entsprechendes Gefäss findet sich auch auf einem Vasendeckel der Petersburger Sammlung (abgeb. *Compte-rendu* 1863 pl. I, vergl. Stephani Vasensammlung der kaiserl. Eremitage no. 1983); es steht dort neben einer spinnenden Frau, in welcher Stephani vielleicht richtig Aphrodite erkennt; an Grösse übertrifft es das am Boden liegende Alabastron bedeutend und kommt dem weiter rechts abgebildeten Krater ungefähr gleich. Dass diese ganze Gefässklasse für den Gebrauch der Frauen bei ihrer Toilette bestimmt war, wird durch diese Darstellung ausser Zweifel gesetzt.

Auf den beiden Seiten des Bauches finden wir zwei offenbar als Gegenstücke gedachte Scenen; auf der einen sehen wir durch die halbgeöffnete Thür, an der das Schlüsselloch und der Zugriemen[1]) sorgfältig angegeben sind, in's Innere des Thalamos, wo das mit doppeltem Kissen belegte Kopfende des Bettes sichtbar wird. Auf die Thür schreitet eine Dienerin zu, behutsam in der rechten Hand ein Alabastron tragend, in dem ein langer

[1]) *ἐπισπαστήρ* Herodot VI 91, *ἐπίσπαστρον* Pollux X 22. Diese mir von Herrn Dr. Otto Rossbach mitgetheilte Deutung scheint mir namentlich durch den Vergleich mit der auf der Pyxis dargestellten Thür gesichert zu werden; sonst könnte man auch versucht sein an ein kleines Guckloch zu denken wie auf der Petersburger Komosvase (Benndorf Griech. und sicil. Vasenbilder Taf. XXXIV. Vorlegebl. Ser. *B.* Taf. III 3), wo freilich die Hausthür gemeint ist.

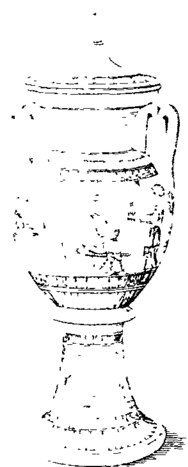
1.

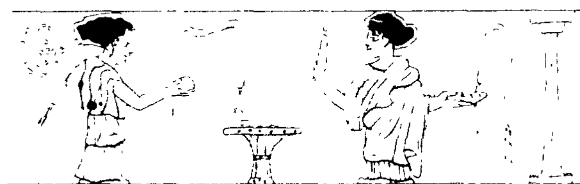


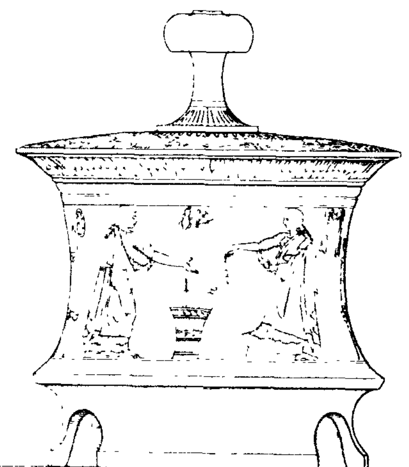


2









ZWEI ATTISCHE VASEN
IM BERLINER MUSEUM.

Stift steckt. Dieser Stift kommt in Verbindung mit dem Alabastron auf Vasen sehr häufig vor, wird aber in den Publikationen und Besprechungen sehr häufig missverstanden; so bei Gerhard A. V. IV 298. 299, 3 an der Wand hängend und, wie auf unserer Vase, in der Hand einer Dienerin bei Panofka *Vases Blacas* 22 *B.*, wo die Erklärung seltsam genug den Stift als dünnen Wasserstrahl missversteht. Kein Zweifel, dass diese Stifte bestimmt waren, die in dem Alabastron enthaltene Schminke oder Salbe auf Haut, Augenbrauen und Haupthaar aufzutragen. Und vielleicht stellt uns ein schönes Vasenbild der Münchener Sammlung (O. Jahn Vasens. König Ludwigs no. 349, abgeb. bei Lützow Münchener Antiken Taf. 35) den Gebrauch dieses Instrumentes vor Augen. Den langen Stift, den dort die eine Frau durch ihre Haare gleiten lässt, kann man seiner Form wegen nicht mit Jahn für einen Kamm halten; ebenso wenig aber kann es, wie Heydemann (Griech Vasenb. S. 9 Anm. 19) wollte, ein *discerniculum* sein, da es die Frau gar nicht über den Scheitel führt, sondern die Haarsträhne der linken Seite damit bestreicht. Da sie nun überdies in der rechten Hand ein Alabastron hält, ist es fast unabweisbar, hier denselben Stift zu erkennen, der sonst in diesem Gefässe steckt. Möglich dass die Glosse Hesych's *καλλίβαντες· ὅμοια σμιλίοις καὶ ψαλίσιν, ἐν αἷς τὰς ὀφρῦς*[2]*) κοσμοῦσιν αἱ γυναῖκες* uns den antiken Namen dieses Instrumentes erhalten hat und sicher, dass von den in unsern Sammlungen befindlichen „Haarnadeln" mehr als eine diese Bestimmung gehabt hat. Auf unserer Vase nun bringt die Dienerin ihrer noch im Bette liegenden Herrin das Salbgefäss; ein kissenbelegter Stuhl, ein an der Wand hängender Beutel vollenden die Scenerie des Vorgemachs.

In dem Gegenbilde hat sich die Herrin von ihrem Lager erhoben und auf einem Lehnstuhl Platz genommen. Ihr Anzug ist bereits vollendet; nur den Sitz des Kopftuchs verbessert sie noch, indem sie sich im Spiegel beschaut; eine Dienerin bringt ihr das Schmuckkästchen. Die Morgenhaube hängt an der Wand. Neben dem Sessel steht der Kalathos.

Der Ansatz der Henkel wird an der einen Seite durch zwei Kränze, an der anderen durch zwei Tänien markirt, die nicht ausgespart, sondern auf den Firniss aufgemalt sind. Unter jedem Henkelpaar ist ein schwebendes Mädchen angebracht, das hier eine Tänie, dort ein Schmuckkästchen herbei bringt, beides offenbar mit Beziehung auf die rechts sich anschliessende Scene; die Tänie gehört zum Alabastron der ersten Scene, wie die Vergleichung der von Benndorf, Griech. und sicilische Vasenbilder Taf. 32, 2 publicirten Vase lehrt, auf welcher ein Mädchen beide Gegenstände in den Händen hält, während ihre Genossin das Schmuckkästchen herbeibringt[3]).

Dieselben schwebenden Mädchen mit Schmuckgeräth in den Händen befinden sich genau an derselben Stelle auf *A B C D E*; über den figürlichen Schmuck von *F* habe ich keine Angaben gefunden; auch auf der in der Form etwas abweichenden Vase bei Stephani *Antiquités du Bosphore* pl. 52 finden sich unter den Henkeln dieselben typischen Gestalten. In allen diesen Fällen haben jedoch diese Mädchen Flügel, während von solchen auf unserer Vase nichts zu entdecken ist, und sind überdies, da nur die eine Seite der genannten Gefässe die Darstellung einer Toilettenscene enthält, auf diese zufliegend, also einander zugewandt dargestellt.

In der Darstellung am Fuss des Gefässes stehen zu beiden Seiten eines mit Wolle gefüllten Korbes Mädchen, das eine mit Schale und Alabastron, in welchem wieder der Stift steckt, das andere mit einem runden Gegenstand in der Hand, in welchem man namentlich durch Vergleich der entsprechenden Figur der andern Vase mit Wahrscheinlichkeit einen gesponnenen Wollknäuel (*τολύπη*) erkennen darf.

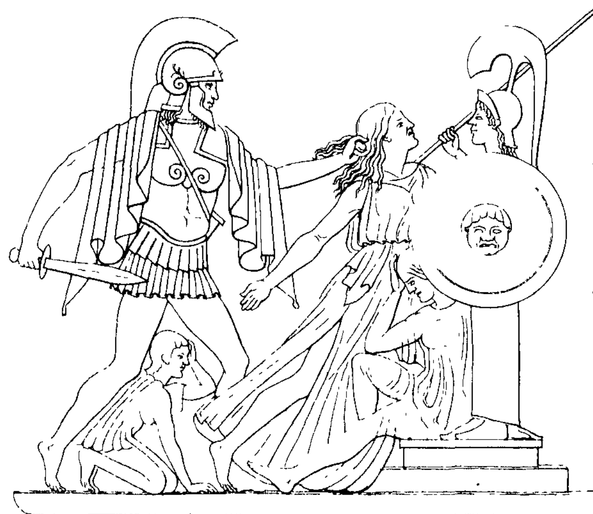
Das zweite Gefäss (Taf. 7, 1; No. 2679, H. 0,20) eine Pyxis mit Pfeifenthon-Ueberzug, ist mit einer ganz verwandten Darstellung geschmückt; die Mitte nimmt die, hier geschlossene, Thür des Thalamos

[2]) So Scaliger glänzend statt *ὀσφῦς*

[3]) Benndorf's Ansicht, dass diese Darstellung nicht den Charakter einer Toilettenscene habe, kann ich nicht theilen.

ein, auf welche eiligen Schrittes ein Mädchen zueilt, den Kopf zu ihrer ruhig sitzenden Gefährtin umkehrend und den Arm nach ihr ausstreckend; es scheint, dass sie dem Ruf der Herrin aus dem Innern des Thalamos Folge leistet und die säumige Mitsklavin auffordert, ein Gleiches zu thun. Auf der anderen Seite der Thür erscheint abgewendet ein drittes Mädchen mit einem Spiegel in der Hand. Wahrscheinlich müssen wir uns vorstellen, dass es denselben eben von der Wand herabgeholt hat und im Begriff ist ihn der Herrin in den Thalamos zu bringen. Ein viertes und ein fünftes Mädchen stehen zu beiden Seiten eines Kalathos, in welchem Wocken und Spindel liegen; das zur Linken zeigt nicht ohne Stolz den gesponnenen Knäuel; vergl. Stephani *C. R.* 1865 Taf. 4; noch ähnlicher ist die Bewegung des Mädchens *C. R.* 1863 Taf. II 18, wo das Fehlen des Wollknäuels in der nach oben geöffneten rechten Hand gewiss nur auf einem Versehen der Publikation beruht. Das Mädchen zur Rechten, das wieder auf die Thalamos-Thür zueilt, hält in der Rechten einen mir unverständlichen Gegenstand; an einen Kranz oder Wollfäden zu denken ist nach der Art, wie das Mädchen ihn gefasst hat, unmöglich. Eine Reihe von Gegenständen, Beutel, Tänie, Alabastron, Kranz, ist an der Wand aufgehängt; Beachtung aber verdienen die an zwei Stellen, über dem Kalathos und links neben der Thür aufgehängten Schuhe, die beide Male so dargestellt sind, dass der zur Linken von unten, der zur Rechten von der Seite gesehen wird. Denn dass der kurze, scheinbar einem kleinen Stabe ähnliche Gegenstand in der That den zweiten Schuh vorstellen soll, scheint mir ausser Zweifel gestellt zu werden einmal durch die Erwägung, dass doch unmöglich beide Male der zweite Schuh fehlen kann, dann aber durch das Riemenwerk und den Ring, welcher letztere zwar an der einen Stelle durch Verletzung der Oberfläche des Thons weggefallen, aber nach Analogie des anderen Paares auf unserer Publikation punktirt ergänzt ist. Genau übereinstimmend sind die aufgehängten Schuhpaare auf einer Pariser Schale des Duris (Vorlegebl. Ser. VI T. VIII *a* und *b*). Noch deutlicher ist ein solcher an der Wand hängender von der Seite gezeichneter Schuh auf der Pyxis des Megakles (abgebildet bei Fröhner *Collection de M. Alb. Barre,* Paris 1878 pl. VII). Gleichfalls von der Seite gezeichnet ist der unter dem Tisch stehende Schuh in der köstlichen Darstellung einer attischen Schuhwerkstatt, welche die eben ausgegebenen *Monumenti* (XI *tav.* XXIX) bringen; vergl. Blümner *A. d. I.* 1881 p. 102. In anderen Fällen ist offenbar bei der Zeichnung das auf den Firniss aufgesetzte Riemenwerk nicht beachtet worden. So ist auf der Vase bei Heydemann Griech. Vasenb. Taf. IX 5*a* der kurze unter der Kline liegende „Stab“ (nach dem Herausgeber ein *discerniculum*) gewiss nichts weiter, als der zweite Schuh; und unbedenklich wird man nach diesen Analogien auch in dem „*bastoncino*“, den Theseus auf der schönen Cornetaner Ariadne-Schale (*M. d. I.* XI 20) in der linken Hand hält, die zweite Sandale erkennen, woran auch schon Kekulé (*A. d. I.* 1880 p. 152 n. 1) gedacht hat.

C. Robert.







TERRACOTTEN

1 AUS TANAGRA 2 AUS KYTHNOS

ZWEI TERRACOTTEN

PÄDAGOGISCHE SCENE. ASYL DER ATHENA.

(Tafel 8.)

Tafel 8 vereinigt zwei kleine Denkmäler unserer Terracottensammlung, welche mir einer besonderen Beachtung würdig erscheinen, eine freie Gruppe (1) und zwei Relieffragmente (2), deren ursprünglichen Zusammenhang die Skizze 2*a* anschaulich zu machen sucht.

Die Statuette (0,13 hoch) ist der Composition wegen merkwürdig, indem sie drei Figuren in einer sehr charakteristischen und eigenthümlichen Weise vereinigt. Wir sehen einen bärtigen Alten vor uns, der mit seinem Dickkopfe, seiner grossen Glatze, seiner Stumpfnase und dem zusammengedrückten Gesichte sofort an den Silen erinnert. Der weise Silen, der Erzieher des Dionysos, ist das Vorbild aller Lehr- und Zuchtmeister, und so steht auch hier der menschliche Pädagog in vollkommen silenischer Figur vor uns und zwar mitten in seiner pädagogischen Wirksamkeit unter der ihm anvertrauten Jugend. Einen Jungen hat er am Ohre gefasst. Das *aurem vellere,* sonst nur aus Gemmen bekannt, ist hier sehr drastisch dargestellt. Der Knabe wendet schmerzhaft den Kopf, der Mund öffnet sich zum Schreien und der rechte Arm greift nach der Schmerzensstelle, um die Hand des Peinigers zu entfernen. Der Alte dagegen ist ein Bild der behaglichsten Gemüthsruhe. Seine linke Schulter ist ein wenig in die Höhe gezogen, sein Oberkörper neigt sich nach rechts und den rechten Ellenbogen muss man sich aufgestützt denken, um ohne die geringste Mühe seine Züchtigung ausführen zu können; ja, man glaubt dem Alten anzusehen, dass er mit einem gewissen Wohlbehagen seines Amtes wartet. In der Linken hält er einen Lederstreifen, eine ἱμάσθλη, welche in Anwendung kommen soll, wenn die mildere Züchtigung, die den Pflichtvergessenen an seine Schuldigkeit mahnt, ihren Zweck verfehlen sollte.

Die beiden Figuren bilden eine in sich vollständige und abgeschlossene Gruppe. Dazu kommt eine dritte Figur, welche, nur äusserlich hinangeschoben, senkrecht vor dem Pädagogen aufgestellt ist, ein Knabe, vom Kopf bis zum Fuss in sein Mäntelchen eingewickelt, selbstzufrieden und still vergnügt vor sich hinschauend. Er ist das Gegenstück zu dem Gezüchtigten. Ehrsam und wohlgesittet steht er da, der Normalschüler; nicht ohne einen gewissen Tugendstolz vergleicht er sich mit seinem Kameraden.

Es ist ein Bild des täglichen Lebens, mit psychologischer Feinheit durchgeführt, eine Scene, die den Geist der neueren Komödie wiedergiebt. Der tugendsame Knabe kommt auch als Einzelfigur unter den tanagräischen Terracotten vor. Er ist eine typische Figur, welche nur durch den Gedanken des Gegensatzes mit der Gruppe zusammenhängt, ohne in dieselbe hinein componirt zu sein: es ist ein äusserliches Nebeneinander. Zu vergleichen ist, wenn man Kleines und Grosses mit einander vergleichen darf, die Antiope in der Stiergruppe. So hat auch, um eine berühmte Gruppe neuerer Zeit heranzuziehen, Schilling in seiner Gruppen-Darstellung des Tages neben der Hauptfigur als Seitenfigur einen grabenden Mann angebracht, eine Gestalt, deren Zusammenhang mit dem Ganzen uns im Gedanken liegt, ohne plastisch zum Ausdruck gelangt zu sein.

Für die Geschichte der antiken Gruppenbildung, über die ich an anderem Orte gesprochen habe [1]), ist also unsere Terracotte nicht ohne Interesse, und

[1]) Westermann's Monatshefte, November 1881.

Niemand wird die Meisterschaft verkennen, mit welcher in einem Kunstwerk von so kleinem Maassstabe bei vollkommen ruhiger Haltung drei verschiedene Typen so scharf charakterisirt sind. Ein echt attischer Zug des feinsten Humors geht durch die Composition hindurch, welche gewiss nicht auf bötischem Boden erwachsen ist. Die Ausführung ist vorzüglich, namentlich die Modellirung der Stirn und des Gesichts des Pädagogen sowie seines fetten Oberkörpers. Die Erhaltung der Gruppe ist im Ganzen tadellos. Von rother Farbe sind an den Lippen des Alten und an dem Riemen in seiner Hand die deutlichsten Spuren[2]. —

Die beiden Reliefstücke (n. 6283 und 6285), 0,20 Cm. hoch 0,30 lang, sind 1872 erworben. Die verkleinerte Skizze, welche nur dazu dienen soll die ursprüngliche Composition deutlich zu machen, wird den Beweis liefern, dass wir berechtigt sind, die beiden Fragmente unmittelbar mit einander zu verbinden. So sind sie auch von Robert (Bild und Lied S. 71) als ein Ganzes angesehen, das er auf Kassandra, Helena und Menelaos deutet. Er nennt es ein archaisches Thonrelief, und ohne Zweifel erkennt man in den beiden Figuren links sowie in dem Gewandstück der fliehenden Frau deutliche Kennzeichen des Alterthümlichen; die sitzende Figur dagegen zeigt übertrieben schlanke Verhältnisse und ist mit voller Freiheit modellirt, so dass das Relief unverkennbar einem Uebergangsstile angehört.

Die sitzende Frau zieht vorzugsweise unsere Aufmerksamkeit auf sich. Sie erinnert in ihrer Haltung an die von Matz (*Annali* 1871, 202) treffend erläuterte Statue des Palazzo Barberini und ist ein so charakteristisches Beispiel der Hikesia in echt attischem Typus, wie es sonst, soviel mir erinnerlich ist, nicht vorkommt. Sie lehnt ihren Körper fest an das Holzbild der Göttin, legt ihren linken Arm um dasselbe herum, so dass die Hand unten rechts, auf die Basis aufgestützt, wieder zum Vorschein kommt; sie birgt ihr Haupt unter den mächtigen Rundschild der Göttin, deren Speer so gezückt ist, dass er Jeden bedroht, welcher Hand an ihren Schützling zu legen wagen sollte. Hier sind also die Ausdrücke der Dichter, welche den Schutzflehenden der Athena schildern (*περὶ βρέτει πλεχθείς* Aesch. Eum. 254, *ἷζου παλαιὸ ἄγκαθεν λαβὼν βρέτας* 80, *Παλλάδος σεμνὸν βρέτας πρόσπτυξον· εἴρξει γάρ νιν ἐπτοημένας — γοργῶφ᾽ ὑπερτείνουσά σου κάρᾳ κύκλον* Eur. Electra 1254) sämmtlich in klarem Bilde uns vor Augen gestellt. Es sind dieselben Ausdrücke, auf Grund deren Wieseler zuerst die Athena Polias als ein Standbild erwiesen hat, wie es dann von Otto Jahn (*de antiquiss. Min. simulacris Atticis*) in einer Reihe alter Darstellungen nachgewiesen wurde. Dieser Gruppe schliesst sich unsere Terracotta als ein besonders wichtiges Denkmal an, weil hier das berühmte Götterbild als die heiligste Stätte des Asyls so lebendig und anschaulich dargestellt ist. In Ilion war die Athena Polias ein Sitzbild. Attische Künstler haben die Gestalt ihres heimischen Gnadenbildes ohne Bedenken auf nicht-attische Scenen übertragen und wir werden nicht anstehen, auch in dem vorliegenden Relief Reminiscenzen aus der Iliupersis zu erkennen. Indessen will es mir nicht einleuchten, dass in der Sitzenden, welche mit voller Behaglichkeit ihre Glieder streckt, die den Eindruck einer Frau macht, welche sich unter Schild und Speer der Göttin wohl geborgen fühlt, Kassandra gemeint sein sollte. Man war gewohnt, sie auf der Flucht zum Gnadenbilde zu sehen oder auch am Boden neben ihm. Aber im letzteren Falle sass sie, soweit wir sehen, nicht auf den Stufen, sondern unterhalb derselben auf der Erde, indem sie, von Aias beim Haar gepackt, knieend die Göttin festhielt, oder fortgeschleift, das umklammerte Bild von seinem Standorte mit sich heruntergerissen hatte, so dass es neben oder auf sie gefallen war. So hatte Polygnot die Scene gemalt (Paus. X 27, 3 wo wahrscheinlich *ἥ γε δὴ ἀνέτρεψεν ἐκ βάθρων τὸ ξόανον* zu lesen ist). Die sitzende Kassandra war also gerade der gesteigertste Ausdruck für die Schandthat des Aias. Ich möchte daher glauben, dass die sitzende Frau unseres Reliefs keine mythologische

[2]) Eine zweite Terracottengruppe, welche in ironisirter Form einen Pädagogen mit Knaben darstellt, befindet sich im Antiquarium No. 7447 (Palermo).

Frau sei, sondern eine Figur, welche bestimmt ist, die sichere Ruhe einer am Ziel angelangten Schutzflehenden anschaulich zu machen und dadurch gegen die geängstigt Heranfliehende einen wirkungsvollen Gegensatz zu bilden. Ist diese Auffassung richtig, so wird man in der zerstörten Gruppe links Aias und Kassandra zu erkennen haben.

Zwischen den Füssen des Verfolgers liegt ein jammerndes Mädchen auf den Knieen, mit der Rechten aufgestützt, mit der Linken das Haar raufend. Es ist ein feiner Zug der hellenischen Kunst, bei Darstellung von Schreckensscenen die Angst und Verzweiflung an dienenden Begleiterinnen in vollem Maasse zum Ausdruck zu bringen, während die heroischen Frauen auch in der höchsten Noth ihre Würde behaupten und ihre Schönheit nicht entstellen. So konnte auch an der Polygnotischen Kassandra *τῶν ὀφρύων τὸ ἐπιπρεπές* bewundert werden (Lucian Imag. 17). Die in die Kniee gesunkene Magd, welche schon durch die kleine Figur als solche gekennzeichnet ist, erinnert auf das Lebhafteste an die zu Boden gesunkenen Frauen im Westgiebel von Olympia; hier haben wir denselben Gegensatz zwischen Heroinen und Sclavinnen, den *ἀμφίπολοι* im Gefolge der edlen Frauen, und ich habe schon an anderer Stelle darauf hingewiesen, welche Analogie die Giebelgruppen mit dem Uebergangsstil attischer Kunst zeigen, dem strengeren Stil der rothfigurigen Vasen, welchem auch unser Terracottenrelief verwandt ist.

Das Bild der attischen Polias, das wir mit seiner treppenförmig abgestuften, zum bequemen Sitze einer Gruppe von Personen eingerichteten Basis und mit der conventionellen Haltung der Schutzflehenden in so charakteristischer und anschaulicher Weise dargestellt sehen, veranlasst mich noch zu einer Bemerkung. Man hat die von mir aufgestellte Behauptung, dass Bilder von Göttern und Heroen, welche Gegenstände des Cultus waren, nur in ruhiger Haltung zu denken seien, mit dem Hinweis auf das Bild der Polias widerlegen wollen, welche lanzenschwingend dargestellt sei (Hermes XV S. 476). Aber das Bild ist ja doch, wie wir uns hier von Neuem überzeugen können, ein fest im Boden gewurzeltes, starr und regungslos; der gezückte Speer ist nur wie ein Symbol äusserlich angefügt, um den Schutz anzudeuten, welchen die Göttin ihren Schützlingen gewährt, ein Symbol wie der Blitzstrahl in den Händen des Zeus. Mit jener Behauptung aber, die man durch ein unglücklich gewähltes Beispiel widerlegen will, habe ich in der That nicht etwas Neues sagen wollen, sondern nur etwas auszusprechen geglaubt, was zu den elementaren Grundsätzen der Denkmälerkunde gehört. Es ist doch eine stillschweigende Voraussetzung, der wir Alle zu folgen pflegen, wenn wir nur bei einer sehr geringen Anzahl von Bildwerken in unserm Antikenvorrath, wie bei der Vesta Giustiniani, Nachbildung von Cultusbildern annehmen, und Schreiber sagt in seinem Apollo Pythoktonos S. 71 sehr richtig: ‚Verehrung heischende Cultusbilder müssen ruhig stehend und situationslos sein' und dann S. 82: ‚bei der lebhaft bewegten Leto kann, wie ein Blick zeigt, nicht an ein Cultbild gedacht werden'. Auf der andern Seite kann aber der Cultus der Tyrannenmörder auf der zur Panegyris eingerichteten Orchestra nicht geläugnet werden und ebenso wenig die denselben Bildern auf Rhodos gewidmete Verehrung. Von den Bedenken, die ich, ohne irgend Jemand einen ‚Vorwurf zu machen' gegen die übliche Deutung geltend gemacht habe, ist kein einziger entkräftet worden, und bis dies geschehen ist, kann ich nur davor warnen, die Akten vor der Zeit für geschlossen zu erklären. Das ist eine bequeme Praxis, aber der Wissenschaft, die nach Wahrheit strebt, nicht gerade förderlich.

E. Curtius.

MISCELLEN.

DIE VERWUNDUNG DES STERBENDEN GALLIERS.

Zu den Statuen des Alterthums, welche von vorn herein dem modernen Gefühle am nächsten standen, gehört der sterbende Gallier im capitolinischen Museum zu Rom; ein so deutlich ausgedrücktes, wirkliches, nicht nur rhetorisches Pathos bewegt diese Gestalt, dass sie auch ohne Gelehrsamkeit in ihrem Hauptmotiv, dem Todeskampfe eines verwundeten Helden, Jedermann verständlich ist. Zweifelhaft aber war lange die Deutung der dargestellten Nationalität, zweifelhaft ist auch heute noch ein Punkt in der Vorgeschichte des dargestellten Momentes. Es fragt sich, fiel der Gallier durch Feindeshand, oder gab er sich selbst den Tod? Die Nachrichten von der wilden Tapferkeit dieser Barbaren, die Gruppe des Galliers der sein Weib getödtet hat und nun sich selbst das Schwert in die Brust stösst, erzeugten wohl den Wunsch, dass auch unser Held sich selbst durch den Tod befreit haben möchte. Ein Mann von so feinem Geschmack wie Friederichs, nahm dies in den „Bausteinen" ohne Begründung als zweifellos an, Overbeck sucht in der Geschichte der griechischen Plastik diese Annahme aus der Körperlage des Verwundeten herzuleiten, während z. B. Bötticher im Katalog der Gipsabgüsse des Berliner Museums ohne Motivirung hinstellt, dass der Gallier im Kampfe seine Wunde erhielt. Ich stimme dieser Ansicht bei und denke sie auch begründen zu können. Bei dem hohen Interesse aber, welches unsere Statue mit vollem Rechte auch heute noch zu bewahren gewusst hat, kann die Entscheidung der gestellten Frage nicht gleichgültig sein.

Overbeck nimmt in einer sehr poetischen Schilderung an, dass der Gallier gekniet haben müsse, ehe er in seine jetzige Stellung des Zusammenbrechens übergehen konnte. Er schliesst daraus, dass derselbe in die Kniee gefallen sei, um sich in sein Schwert zu stürzen. Er habe gemerkt, dass die Sache seines Volkes verloren sei, habe sich aus dem Schlachtgetümmel entfernt, sein Horn zerbrochen und dann in solenner Weise, gewissermaassen rite, den Tod gesucht, während der Gallier der erwähnten Gruppe aus Villa Ludovisi die Feinde dicht hinter den Fersen sähe, keine Zeit mehr habe, in sein Schwert zu stürzen und darum den kürzeren, aber unfehlbar sicheren Stoss durch Aorta und Herz vorziehe.

Geben wir diese Anschauung zu, räumen wir selbst ein, dass unser Gallier erst in die Kniee fallen musste, ehe er hinsank, so folgt doch daraus nicht, dass er auch in sein Schwert stürzte; denn auch ein vom Feinde Verwundeter, dessen Wunde aber, wie die unseres Galliers, nicht augenblicklich tödtet, kann zunächst in die Kniee sinken und sich so noch einen Augenblick halten. Betrachten wir aber, ohne an etwas anderes zu denken, die Statue wie eine grammatisch zu interpretirende Stelle eines Schriftstellers, so ergeben sich vielmehr schwerwiegende Bedenken. Der Gallier liegt zusammengebrochen auf seinem Schilde, allein noch der rechte Arm hält den schon zum Sturz geneigten Körper halb aufrecht, das Schwert und das zerbrochene Horn liegen am Boden. Der rechte Arm ist restaurirt, aber im Ganzen zweifellos richtig, auch das Schwert ist neu; mag seine Form falsch sein, so ist doch eines sicher, dass es nicht mehr im Körper des Sterbenden steckt. Die Todeswunde traf die rechte Seite der Brust.

Nehmen wir nun den Tod durch eigene Hand an, so ergeben sich nothwendig drei Momente der Handlung, um die gegenwärtige Lage des Körpers zu erklären: 1) der Gallier, der den Tod sucht, kniet nieder und befestigt wahrscheinlich, wie der Sophokleische Aias, das Schwert in die Erde, mit der Spitze gegen sich gerichtet, 2) er stürzt in dieses Schwert; er thut es freilich nicht mit solcher Energie, dass es wieder im Rücken herausdringt, aber er muss doch in eine fast liegende Stellung dabei kommen, 3) er richtet sich wieder auf, zieht das Schwert aus der Wunde und legt es neben sich. Ganz abgesehen von der Wunderlichkeit dieser an sich freilich denkbaren Procedur, konnte doch der Verwundete, wenn anders sein Schwert tief genug eindrang, schwerlich mehr die Kraft besitzen, dasselbe wieder herauszuziehen, es müsste denn sein, dass der Stoss an der etwas weniger gefährlichen rechten Seite nur schief sass, oder aber dass der wilde, zum Tode fest entschlossene Barbar doch

nur mit halber Kraft in die Waffe stürzte. Weiter erregt es unsre Verwunderung, dass er, dem doch die Wahl frei stand, die rechte Seite wählte und das Herz verschonte. Sollen wir glauben, dass er doch nur mit halber Entschlossenheit den Vorsatz ausführte? Die Alten aber wussten recht wohl, dass ein Stoss durch die Aorta unbedingt tödtlich ist, und dass auch die Gallier diese Stelle kannten, beweist die Gruppe aus Villa Ludovisi.

Diese Bedenken heben sich sofort, wenn wir annehmen, dass der Gallier die tödtliche Wunde im Kampfe von Feindeshand empfing; dann ist klar, warum das Schwert nicht zum Rücken wieder herausdrang, dann ist auch klar, warum gerade die rechte Seite getroffen ward. Bei einer Musterung von Statuen gefallener oder sterbender Krieger habe ich freilich nur constatiren können, dass die Todeswunde bald an der rechten, bald an der linken Seite sitzt, aber durch die Kampfesweise der Alten ist es erklärlich, wenn ohne besondere Umstände zunächst die rechte, vom Schilde nicht gedeckte Seite getroffen wird. Um wieviel erklärlicher aber ist dies noch bei einem Signalisten, wie wir ihn vor uns sehen, dessen Rechte meist durch das Horn beschäftigt, dessen ganze Manövrirfähigkeit eine geringere ist als die der andern, durch nichts in ihren Bewegungen gehinderten Krieger!

Ergeben sich also aus der Annahme des Todes durch eigene Hand nur Schwierigkeiten, während der Tod im Schlachtgetümmel alle Besonderheiten unserer Statue vollkommen erklärt, so kann kein Zweifel sein, welche Vorgeschichte wir zu denken haben: der Gallier erhielt seine Wunde im Kampfe; wir mögen uns, wenn wir wollen, vorstellen, dass er gerade ein Signal gab; seine Aufmerksamkeit war dadurch in Anspruch genommen, seine rechte Seite ungedeckt, und so traf ihn der Stoss des Gegners.

Dass ein Barbar, ein Gallier, nicht nothwendig durch eigene Hand fallen müsse, ist zu beweisen zwar überflüssig, die Statuen des pergamenischen Weihgeschenks aber, theilweise mit mehreren Wunden bedeckt, die zum Theil durch das Schwert, zum Theil durch die Lanze verursacht sind, zeigen durch die Stellen und die Art der Wunden deutlich an, dass der Künstler an den Tod von Feindeshand gedacht hat. Eine Figur zeigt sogar einen Sterbenden in fast ganz gleicher Lage, wie die unseres Galliers, der in der Feldschlacht durch eine Wunde in der Brust auf seinem Schilde einen rühmlichen Tod fand.

Christian Belger.

ZU DEN COPIEN AUS DEM FRIESE VON PHIGALIA IN PATRAS.

Der von Treu S. 59 ff. dieses Jahrgangs erwiesene moderne Ursprung der in Patras gefundenen Amazonenreliefs erhält noch eine letzte Bestätigung durch den Nachweis ihrer modernen Vorlage. Es ist dies die von dem Bildhauer Henning in London — demselben der 1819 auch den Parthenonfries reconstruirt hat — nach den Originalen hergestellte Nachbildung des phigalischen Frieses, von welcher der archäologische Apparat der hiesigen Universität einen galvano-plastischen Abdruck besitzt. Derselbe, 30 Cm. h., 64 Cm. br., enthält die Platten in fünf unter einander geordneten Streifen. Seine Herkunft wird bezeugt durch Beischriften, die sich auf den meisten Platten befinden; sie enthalten ausser den Angaben: *From the Phigaleian Marbles, London, British Museum* den Namen Henning's und die Jahreszahl 1822 bezw. 1823, einigemal auch das Tagesdatum. Ausserdem sind die Platten mit Nummern versehen, welche, wie der Vergleich mit den Jahreszahlen zeigt, die zeitliche Folge ihrer Anfertigung angeben; zusammengestellt können die Platten erst nach dem Erscheinen des Stackelberg'schen Werkes (1826) sein, da sie dessen auf Taf. 6 gegebener Anordnung folgen.

Die Henningsche Copie (α β γ) enthält einerseits die gleichen Abweichungen vom Original und dieselben Missverständnisse, die Treu bei den Reliefs von Patras (*A B C*) nachgewiesen hat, andrerseits finden sich Abweichungen der Copien unter sich, die aber nur dazu dienen, die Priorität der einen deutlich zu machen.

Der Krieger auf *A* hat wegen Raummangel nach linkshin an der energischen Haltung verloren, die ihm durch ein weiteres Spreizen des rechten Beines übereinstimmend mit dem Original auf α gegeben ist; ebenso hat es für die hinter seiner rechten Schul-

ter flatternde Chlamys an Platz gefehlt. Das Missverständniss an dem Gewand seiner Gegnerin ist auf *α* als ein kurzer Zipfel, so zu sagen, noch im Entstehen begriffen, während er bei *A* den Oberschenkel verhüllend bis in die Mitte des Pferdeleibes herabfällt. Bei *α* ist auch der linke Fuss der Amazone und das rechte Vorderbein des Pferdes von normaler Bildung. — *β* zeigt wie *B* die Amazone, von der am Original nur Kopf und Arme erhalten sind, in der nämlichen Weise ergänzt, nur ist das hässliche Hervortreten des Unterleibes dort noch auffälliger als auf *B*, wo es durch dichter gelegte Falten etwas maskirt ist. Ueberhaupt sind die Gewänder, die bei Henning, namentlich hinter den Körpern, im flachsten Relief gehalten sind, auf den Copien von Patras den Anforderungen des Hochreliefs entsprechend tiefer und faltiger, jedoch in den Motiven der Vorlage weitergebildet. Der sonderbare Helm des stehenden Kriegers auf *B* erscheint auf *β* in voller Deutlichkeit; auch der knieende trug einen solchen, nicht eine phrygische Mütze. — *γ* giebt den Chitonbausch der unterliegenden Amazone dem Original getreu wieder, bei *C* ist von einer Gürtung nichts mehr zu sehen, an den Bausch erinnern aber noch zwei schleifenartige Ansätze. Der Helm ihres Gegners ist bei *γ* von römischer Form, die Stirnklappe desselben ist auf *C* im Profil noch erkennbar. Besonders bezeichnend ist noch Folgendes. Die phrygische Mütze der Amazone rechts hat am Original herabhängende Laschen; diese sind auch auf *γ* noch deutlich, wenn schon diejenige über der rechten Schulter für eine Falte des Chiton gehalten werden könnte; auf *C* ist sie nun wirklich mit dem Chitonende zusammengegangen, das jetzt wie ein aufgestreifter Aermel aussieht; die Lasche über der linken Schulter ist dem entsprechend ganz weggeblieben.

Wenn nach dem Gesagten noch ein Zweifel sein könnte, dass die Reliefs von Patras nach den Henningschen Copien gearbeitet sind, so sei bemerkt, dass auch die so auffallende Theilung der Gruppen nach Plattenfugen schon in der Vorlage vorhanden ist. Vermuthlich haben die Reliefs von Patras ursprünglich gar nicht für antik gelten wollen, jetzt freilich sind verdächtiger Weise die Köpfe bei guter Erhaltung des Uebrigen durchweg zerstört; doch lohnt es nicht dem Zwecke der Anfertigung weiter nachgehen zu wollen, da die Reliefs jedenfalls endgültig aus der Reihe der Antiken gestrichen sind.

Berlin. R. Klette.

Berichtigung.

In dem Berichte über die Thätigkeit des kais. deutschen archäologischen Instituts ist auf S. 95 dieses Jahrgangs durch mein Versehen anstatt des Herrn Steffen, welcher die Aufnahme von Mykenai ausgeführt hat, Herr Steinmetz genannt, welcher vielmehr nur in Attika thätig war.

Conze.

BERICHTE.

ERWERBUNGEN DES BRITISCHEN MUSEUMS IM JAHRE 1880.

Auszug aus C. T. Newton's Bericht an das Parlament

Marmor. Zwei Fragmente des Parthenonfrieses, ehemals im Besitze von Steinhäuser in Karlsruhe: 1) Füsse der Figuren Tafel 14, Platte III 16, 17, 18 Michaelis, 2) vom Nordfriese ein jugendlich männlicher Kopf, vermuthlich von einem Reiter oder einer der Figuren an der Spitze des Zuges. — Theil eines Grabreliefs: Hermes (?), stehender Mann, sitzende Frau; alle drei aus einer Schale libirend. Links ein Schiffsvordertheil; rechts im Hintergrunde kleine Figuren. — Grabrelief, ein Mahl darstellend; darunter ein Schiff und griechische Inschrift zu Ehren des Dionysodoros Pytheos' S. — Grabrelief: Mann auf Kline, sitzende Frau eine um einen Baum geringelte Schlange fütternd. — Fragment einer Stele: Sitzende Frau, der sich zwei kleine Figuren nähern. — Kleine Grabstele mit griechischer Inschrift: sitzende Frau und stehende Frau neben einer kleineren Figur. — Urne mit Relief: eine sitzende zwischen zwei stehenden Frauen. — Obertheil einer Marmorstele mit den Namen Nikostratos, Otion, Dexikleos. — Altar oder Postament mit der Inschrift: *L. Curtius Onesiphorus Aipiciani C. F.* (In der Sammlung, welcher die bisher genannten Stücke angehörten, befanden sich auch zwei türkische Grabsteine, welche es wahrscheinlich machen, dass sie aus Klein-Asien stammt, vielleicht aus Smyrna). — Der bekannte auf dem Esquilin gefundene Castellanische Dornauszieher, ein äusserst seltenes und interessantes Werk aus der Zeit um 200 v. Chr., abgebildet Arch. Ztg. 1879 Taf. 2. 3. *Monumenti* X 30. — Kopf einer Statue aus Amathus. — Weiblicher Kopf von einer Statuette und Relieffragment aus Bamboula bei Larnaka; aus Kalkstein ebendaher vier archaische Köpfe von Statuetten, eine Sphinx, Widder eine Schale unterstützend, kleiner Altar. (Diese wie die andern Gegenstände gleicher Provenienz zusammen mit zwei phönicischen Inschriften in einem Wall nahe bei einem Sumpfe gefunden, von dem man glaubt, dass er die Stelle des alten Hafens von Kition bezeichnet.)

Inschriften. Kleines Bronzerad, angeblich bei Argos gefunden, darauf in archaischen Buchstaben *ΤΟΙϜΑΝΑΚΟΙ ⋮ ΕΜΙ ⋮ ΕΥΛ...Σ ⋮ ΑΝΕΘΕΚΕ* — 3 Gefässhenkel mit Beamtennamen, aus Bamboula. — Marmorstele mit archaischer Freilassungsurkunde aus Taenaros; ähnlich den Urkunden bei Röhl 83. 86. 88. — Bleigewicht, auf der einen Seite *ΛΕΙΤΡΑ* auf der andern *ΑΠΟΛΛΩΝΙΟΝ*. In Smyrna erworben.

Metall. Bronze. Lampe aus Bamboula; 5 Gefässe, zum Theil fragmentirt, ein Spiegel, Fragment einer Spiegelkapsel, aus Amathus. — Medusenkopf in Relief, gefunden in der Seine bei Paris; ebendaher aus Blei: kleines Relief mit einem von Schlangen umgebenen Gallierkopf; Statuette eines knieenden gallischen Gefangenen.

Terracotten. Aus Tanagra: Bekleidete Frau, einen Apfel im Schooss haltend; Maulesel mit einem auf seinem Rücken festgebundenen Seebörs (?). — Aus Bamboula: 6 Statuetten; Kopf eines Ochsen; Reliefkopf von einem Gefässrande; Webergewicht. — Aus Amathus: eine Statuette und archaisches Fragment einer zweiten; Theil eines Pferdes u. A.

Vasen. Aus Cypern: 19 Gefässe mit geometrischen Mustern, aus Aradippo; 41 Gefässe glatt oder mit geometrischen Ornamenten, aus Amathus und Limassol. — Kalathos mit geometrischen Ornamenten, roth und schwarz aufgemalt, aus Capua.

Geschnittene Steine. Drei Scarabäen von ägyptischem Porzellan mit Hieroglyphen, wahrscheinlich phönicische Arbeit, aus Amathus. — Carneol-Intaglio: Mann ein Zweigespann führend; ein zweiter: Greife, Ziegen, Delphine, aus Gnossos in Kreta.

SITZUNGSBERICHTE.

Festsitzung des deutschen archäologischen Instituts in Rom.

Am 21. April, dem Geburtstage Roms, fand die festliche Schlusssitzung des deutschen archäologischen Instituts statt.

Herr Gamurrini sprach über einige Fragmente eines Bronzewerks etruskischer Arbeit, die bei Chianciano im Val di Chiana gefunden sind: die Deichsel einer Biga, auslaufend in einen Greifenkopf, am unteren Ende auf einem Frosch ruhend; von den Pferden, welche im vollen Laufe dargestellt waren, haben sich erhalten ein Vorderfuss, der unterste Theil eines Hinterfusses, zwei Ohren, ein Schwanz; ein linker Arm und in dessen Hand Reste der Zügel, vermuthlich von einer weiblichen Figur (Selene) herrührend; vom Wagen sind nur unbedeutende Reste vorhanden. Schliesslich eine r. Hand und ein l. Fuss von einer männlichen Figur und ein grosser Halbmond. Da an dem Fundort warme Heilquellen noch heute in Gebrauch sind und die Gegend waldig ist, so vermuthet Redner, dass in etruskischer Zeit dort Diana-Selene verehrt worden sei; in Urkunden des 12. und 13. Jahrh. führt der Ort den Namen *Sellene, Sellena, Sillena.* An dem Fundort sind Reste eines antiken Estrichs und drei Gräber mit Menschen- und Pferdeknochen, doch keine Spur von Mauern; der Redner nimmt an, dass dort ein alter, hölzerner Tempel der Diana-Selene gestanden habe, deren Cult mit Menschenopfern verbunden gewesen sei. Vermuthlich sei der Tempel von den Galliern im J. 529 d. St., als sie das Gebiet von Clusium verheerten, zerstört worden. — Herr Dr. Dessau sprach über die Monumente von Ostia. Durch den Vergleich mit hier so zahlreich gefundenen Inschriften stellt sich heraus, dass manche Steine, die sich jetzt an anderen Orten finden, aus Ostia stammen und dass demnach die Ruinen der Stadt im Mittelalter als Steinbruch gedient haben müssen. So gehört hierher die Inschrift eines *ordo corporatorum qui pecuniam ad ampliandum templum contulerunt,* die bei S. Pietro in Vincoli gefunden wurde, wie die Namen zeigen, besonders die sonst fast nicht vorkommenden *Egrilius* und *Nasennius;* das Piedestal einer Statue des *genius coloniae Ostiensis* im Dom von Pisa und die Dedicationsschrift des *collegium fabrum tignuceriorum* im Battistero in Florenz; bei Amalfi kommen besonders viele Inschriften ostiensischer Provenienz vor. Dass schon im Alterthum eine Plünderung der Monumente stattfand, zeigt ein Piedestal, welches im Jahre 354 vom *praefectus urbis Romae Memmius Vitrasius Orfitus* dem Kaiser Constanz II. dedicirt wurde. Es ist ein älterer, wie die von diesem erhaltenen Namen sicher beweisen, ostiensischer Stein benutzt, der das Datum *III id. Mart.* des Jahres 239 trägt. Die Ostienser selbst haben bei der späten und rohen Restauration ihres Theaters zur Aufmauerung des Eingangs eine ganze Reihe alter Basen benutzt. — Hr. Prof. Henzen sprach über die Beziehung der *castra peregrinorum* auf dem Caelius zu den *milites frumentarii.* Die *frumentarii,* ursprünglich Fouriere, werden nachher in mannigfaltigster Weise besonders als Couriere und Polizeidiener verwendet. Nun ist weitaus die grösste Zahl der Inschriften, auf denen die *frumentarii* vorkommen, in Rom gefunden, wo die Inschriften sonstiger Legionssoldaten sehr selten sind; die *frumentarii* müssen daher in Rom ein besonderes Corps, zusammengesetzt aus detachirten Soldaten aller Legionen, gebildet haben. Unterstützt wird dies noch dadurch, dass die *frumentarii* sich auf ihren Steinen gelegentlich *collegae* und *contubernales* nennen, auch wenn sie ganz verschiedenen Legionen angehören. Da nun ein *optio peregrinorum* zugleich *exercitator militum frumentariorum* ist (C. I. L. VIII. 1322), ferner ein *subprinceps peregrinorum* vorkommt C. I. L. VI 3329), der eine *statio frumentariorum* errichtet, sowie zwei *frumentarii,* die dem *genius kastrorum peregrinorum* ein Monument setzen (*Notizie* 1881 p. 116), endlich *peregrini* nur als Collectivname, nie von Einzelnen gebraucht wird, so muss angenommen werden, dass das Corps der *frumentarii* in Rom das der *peregrini* genannt wurde. Schwierigkeiten macht der Name, der zur politischen Stellung der Legionssoldaten nicht passt; vermuthlich bezeichnet er nur den Gegensatz zu den übrigen Garnisonen Roms, die aus Italikern bestanden. Zu der Stellung der *frumentarii* passt gut, dass die *castra peregrinorum* auf dem Caelius bis zur Zeit des Ammianus Marcellinus als Staatsgefängniss dienten. Wie die *vigiles* Detachements in die Umgebungen Roms ausschicken, findet sich eine *statio peregrinorum* beim

dritten Meilenstein der Via Appia (C. I. L. VI 230), ein Dedicationsstein einer *statio n(umeri) frumentariorum* an Alexander Severus und Julia Mammaea, zu dem der *procurator portus utriusque* den Platz hergegeben hatte. (Or.-Henz. 6523), ein Monument, welches 2 *frumentarii* in Ostia dem *genius* der *kastra peregrina* errichtet haben (*Notizie* 1881 p. 116). Auf zwei Inschriften (C. I. L. VI 1063. 3052) kommen *frumentarii* zusammen mit *vigiles* vor. Die Einrichtung der *castra peregrinorum* wird, ohne zwingenden Grund, Septimius Severus zugeschrieben; *frumentarii* müssen jedoch schon früher in Rom existirt haben, wenn auch *castra* und *princeps peregrinorum* vor dem 3. Jahrhundert nicht nachweisbar sind. Unklar bleibt der *canaliclanius*, der auf einigen Steinen vorkommt, die sich auf *castra peregrina* beziehen.

Zum Schluss spricht Redner im Namen des Instituts S. Exc. dem Herrn Unterrichtsminister Baccelli seinen Dank aus für die Gipsabgüsse der Architekturfragmente, welche bei den letzten Ausgrabungen am Pantheon gefunden sind; in gleicher Weise dem Hrn. Commend. Ruggiero, der sein Werk *Documenti relativi agli scavi di Stabia* der Institutsbibliothek überwiesen hat; schliesslich allen denen, welche die Versammlungen des Winters und diese Schlusssitzung mit ihrer Gegenwart beehrt hatten.

Archäologische Gesellschaft in Berlin.

Sitzung vom 2. Mai. Eingegangen waren an neuen Schriften: A. W. Curtius, der Stier des Dionysos; P. J. Meier, Gladiatoren-Darstellungen auf rheinischen Monumenten (Westd. Zeitschrift Heft II.); G. Hirschfeld, zu griechischen Inschriften (Zeitschr. für österr. Gymnasialw.); E. Curtius, die Altäre von Olympia. — Herr Robert besprach eine Anzahl der neuerdings in Italien gefundenen Monumente, namentlich eine in der Villa Hadrians gefundene Statue des jugendlichen Dionysos, im Stil des Polyklet; eine Bronzestatuette der Athena mit einer Krähe auf dem Arme (Paus. IV 34, 3); einen etruskischen Spiegel aus Vulci, auf dem Hera dem Herakles die Brust reichend dargestellt ist, umgeben von Zeus *(Tinia)*, Minerva *(Merfa)*, Venus *(Turan)* und *Meant;* die Terracotta-Pyramide von Metapont mit archaischer Weihinschrift des Töpfers Nikomachos (*Bullettino* 1882 p. 102). Ferner gab er eine neue Deutung der linken Scene auf dem Meleager-Sarkophag der Villa Pamfili. — Herr Conze berichtete über die Serie *C* der Wiener Vorlegeblätter, welche namentlich die Zusammenstellung der Vasen des Hieron fortsetzt und das Erechtheion in Heliogravure nach Niemann's Zeichnung enthält; letzteres Blatt ist, wie das gleichartige mit dem Parthenon, auch einzeln im Buchhandel. Sodann legte derselbe Zeichnungen des Herrn Humann nach einem am Golf von Elaia in einem Grabe gefundenen vollständigen Todten-Goldschmuck vor. — Herr Curtius sprach über die *velata species* der koischen Aphrodite des Praxiteles. Indem er auf die Unwahrscheinlichkeit des Motives hinwies, welches nach Plinius die Entscheidung der Koer herbeigeführt haben soll, und an die Webereien in den Aphroditeheiligthümern erinnerte, führte er aus, dass die feinen Gewänder der Hierodulen im ganzen Alterthum als Hetärenkostüm verbreitet gewesen seien und in die bildende Kunst Eingang gefunden hätten, seitdem Hetären als Modelle dienten. Wie Phryne in ihrem Hierodulen-Kostüm von Apelles in Kos dargestellt sei, möge auch Praxiteles die koische Aphrodite in durchsichtigem koischem Gewande dargestellt haben. Die plastische Verwendung solcher Gewänder lehrten kleinasiatische Terracotten. Hierdurch gewann die mehrfach ausgesprochene Vermuthung, dass des Arkesilaos *Venus Genetrix* der Typus der koischen zu Grunde gelegen habe, neuen Anhalt, zumal sie ganz ähnliche Gewandmotive aufweise, wie der Hermes und die knidische Aphrodite. Für die Tempelstatue bleibe der Typus der Sabina-Münzen massgebend und wenn der Kopf der Statue im Louvre derselben ursprünglich angehöre, so sei in den strengeren Formen desselben ein Zurückgreifen auf ältere Typen zu erkennen, wie dies aus der archaisirenden Richtung in der Schule des Pasiteles und seiner Zeitgenossen mehrfach nachgewiesen sei. Gegen diese Combination erhob Herr Conze Einspruch: so lange nicht die Vorfrage endgültig erledigt sei, ob der Kopf der Louvrestatue zugehörig sei oder nicht, entbehrten alle daran geknüpften Combinationen des sicheren Fundamentes.

Sitzung vom 6. Juni. Ausser einer Anzahl von Fortsetzungen legte der Vorsitzende den ersten Band von Meisters Neubearbeitung des Ahrens'schen Werkes über griechische Dialekte vor, für den leider die im letzten Heft der Mittheil. des athen. Instituts veröffentlichte grosse thessalische Inschrift noch nicht benutzt werden konnte. — Herr Rhangabé las eine Abhandlung über das Erechtheion, in der er zu beweisen suchte, dass dieser Tempel ein in seinem Hauptgrundriss regelmässiger ionischer sechssäuliger Prostylos war, der auf unebenem Boden stand, welcher Umstand die Anlage von inneren Treppen bedingte. Durch eine Scheidewand getrennt war die westliche Abtheilung, das Pandrosion oder Adyton, mit Fenstern versehen, weil in demselben der heilige Baum wuchs. Ausserdem enthielt sie die Gräber der beiden alten Könige und das Palladium, hinter welchem ihm zu Ehren die Karyatiden-Halle angebracht war. Ihm gegenüber lag der Haupteingang ins Adyton, ein breiter Gang, bestimmt die Spuren des Dreizacks des Poseidon einzuschliessen. Eine Hinterthür führte westlich in das offene Temenos, wo die Wohnungen und Diensträume der Arrhephoren und Priesterinnen lagen. — Herr Furtwängler berichtete über seine im Frühjahr 1882 ausgeführte Reise nach Griechenland im Interesse des von ihm in Gemeinschaft mit Löschcke vorbereiteten Werkes über vorhellenische Kramik Griechenlands. Er fand hierfür mancherlei neues Material, sowohl in Athen, aus Funden von Nauplia, Attika, der Akropolis von Daulis und den Schliemann'schen in Orchomenos, als auch in Orchomenos selbst und in Mykenä, wo sich die neue Aufnahme der Burg und Umgegend durch Herrn Hauptmann Steffen als wissenschaftlich sehr ertragreich erwies. Ausserdem hob er als besonders merkwürdig einige in der Athenastrasse zu Athen neu gefundene Grabstelen hervor, die kunstgeschichtlich sehr wichtigen neuen Grabstelen von Larisa in Thessalien, zwei bei der Metropolis in Athen gefundene schön gearbeitete Karyatiden — leider mit abgebrochenen Köpfen —, welche zwei in Rom befindlichen entsprechen (*Clarac, mus. de sculpt.* pl. 444 Nr. 814 und 814 *B*). Von Terracotten erwähnte er neue Funde in Tanagra, in deren Hauptstücken er indess athenischen Import erkannte, und die aus den französischen Ausgrabungen in Myrrina stammenden. Endlich verweilte er bei seinem Besuche einiger der Kykladen. Die Bedeutung der französischen Ausgrabungen auf Delos stellte er sehr hoch, wenngleich dieselben erst als glücklich begonnen und durchaus noch nicht als abgeschlossen gelten können; er sprach die Hoffnung aus, dass sie mit voller Kraft weitergeführt werden möchten. Dem Vortragenden sind an den für die Giebelstatuen des Apollotempels gehaltenen Figuren mehrere wichtige Zusammensetzungen gelungen und er glaubt sie anders, als bisher geschehen, deuten zu müssen. — Herr Mommsen machte Mittheilung von einem vor Kurzem in Vercellae gefundenen Inschrift-Bruchstück, das seinem Aussehen nach zu den auf Erz geschriebenen Gesetzestafeln sich stellt. Auch dem Inhalt nach ist es gewissermaassen ein Gesetz, aber ein Gesetz besonderer Art. Zwei Vorsteher — es ist nur von dem ersten der Schluss des Namens enthalten . . . . *i]us Tapponis f. Tappo* —, im Einverständniss mit einer Anzahl Collegen, deren einer das seltsame Cognomen *Multivorus*, ein anderer den noch viel seltneren Namen *P. Properocius* „Eilschnell" geführt hat, halten Versammlung und machen Volksbeschluss: *plebem Romana[m iure rogaverunt pl]ebesque Romana iure sci[vit]*. Ort, Zeit und die vorstimmende Abtheilung werden in entsprechender Wunderlichkeit bezeichnet; was diese „römische Bürgerschaft" verordnet hat, erfahren wir nicht, da die Tafel in den Anfangsworten des Beschlusses abbricht. Was aber das Ganze war sagt die Ueberschrift: . . . . . *Tappula*, offenbar die *Tappula lex convivalis ficto nomine*, welche ein alter Poet verfasste und der Lucilius in seinen Satiren Erwähnung thut, oder, wenn man lieber will, ein analoger Scherz aus späterer Zeit. Der Tappo, uns übrigens nur als Cognomen bekannt, muss danach wohl eine stehende Scherzfigur bei den römischen Schmausereien gewesen sein. Dem Schriftcharakter nach scheint das Bruchstück etwa der augustischen Zeit anzugehören.

Sitzung vom 4. Juli. Herr Curtius theilte mit, dass die Herren Schöne und Mommsen an Giambattista de Rossi in Rom, der am 24. Juni seinen 60. Namenstag feierte, folgenden Glückwunsch gesandt hatten: *Johanni Baptistae Rossio principi archaeologorum Christianorum diem nominis sexagesimum faustum felicem apprecantur litterati Berolinenses*, worauf die telegraphische Antwort einlief: *Collegas Berolinenses gratissimus benevolentiae et comitati eorum salutat Rossius.* Hieran schloss Herr Mommsen die Mittheilung, dass die Feier auf Rossis Wunsch der heissen Jahreszeit wegen bis

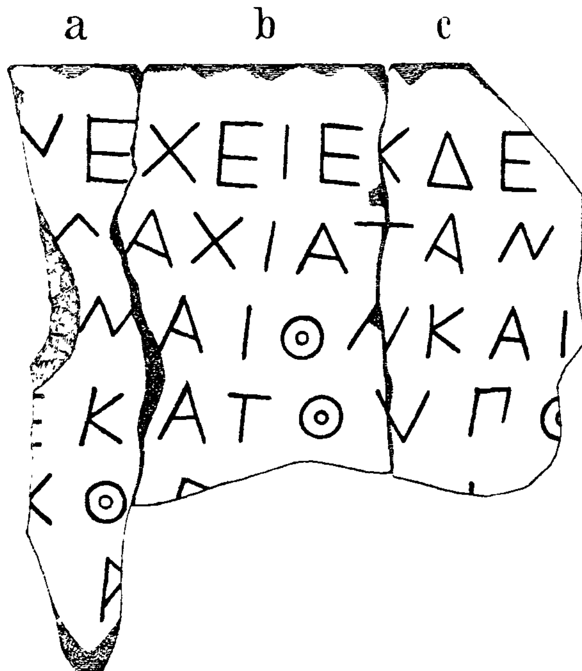
zum November aufgeschoben sei. — Vorgelegt wurden: A. Postolacca *Synopsis numorum veterum in museo numism. Atheniensi*; M. Voigt Ueber das Vadimonium; G. Wissowa *De Veneris simulacris Romanis*; *Ann. dell' Inst.* 1881; Graeber Die Thonindustrie auf dem Gebiete des Bauwesens bei den Griechen und Römern; R. Förster Das Portrait in der griechischen Plastik. — Herr Curtius referirte über eine Ende April im Piräeus gefundene Steinurkunde, welche den auf das Seezeughaus des Philon bezüglichen Baucontrakt enthält. — Herr Engelmann legte eine dem *Museo Español de Antigüedades* II 353 entnommene Abbildung einer Athenastatuette vor, welche eine Copie der Parthenos ist und in den Maassen (0,98) ziemlich genau mit der athenischen Statuette übereinstimmt, der sie im Gesichtsausdruck überlegen zu sein scheint. Ebendort VIII 471 ist der Kopf einer Athenastatuette bekannt gemacht, welcher völlig abhängig von Phidias, doch einer freieren Kunstrichtung angehörig erscheint. — Herr Hauck sprach anknüpfend an die Aufsätze von A. Trendelenburg „der grosse Altar zu Pergamon“ und A. Conze „über das Relief bei den Griechen“ über die Grenzen zwischen Malerei und Relief und fand das Unterscheidungsmerkmal nicht sowohl in der Farbe, die ja auch der Skulptur angehört, als vielmehr in der Art der Erzeugung der Licht- und Schattenwirkung, welche in der Malerei durch Auftragen verschieden gesättigter Farbentöne, in der farbigen Skulptur bei gleichmässig aufgetragenen Tönen durch die natürliche Beleuchtung hervorgebracht wird. Für die antike Skulptur ist dies Kriterium allerdings kein absolut sicheres, weil die Malerei in den ersten Anfängen eine eintönige war und die ägyptischen Koilanaglyphen ebenso wie die assyrischen Flach- und ältesten attischen Grabreliefs zur Malerei gerechnet werden müssen. Der Plastik ist die durch Reflex und Transparenz bedingte specifische Lichtwirkung verschlossen; so hat auch den Versuch, den Glanz des Augensternes plastisch nachzubilden, erst die spätere Kunst gemacht. Zu bestreiten ist der malerische Charakter der Balustraden-Reliefs von der Athenahalle in Pergamon, welche sowohl durch die Gruppirung als die Behandlung sich als das Werk eines immerhin tüchtigen Steinmetzen verrathen. — Herr Milchhöfer behandelte drei kleine pergamenische Statuen, in welcher er eine Darstellung des Prometheus, der durch Herakles befreit wird, erkannte. — Herr Treu erläuterte seine Restitution der Giebelreliefs vom Schatzhause der Megarer (vgl. Arch. Ztg. 1880 S. 50). Auf die Mitte des 6. Jahrh. als Entstehungszeit der Reliefs führt ihr Stil, welcher mit dem der auf Delos gefundenen Nike des Archermos genau übereinstimmt, und die muthmaassliche Zeit des Bauwerkes. — Herr Mommsen legte eine in einem karthagischen Grabe gefundene Bleiplatte (veröffentl. in der *France Illustrée* 8. April 1882) vor, welche wie gewöhnlich eine Verfluchung enthält, sich aber von den bisher bekannten theils durch die Eigenthümlichkeit und Energie des Fluches, theils dadurch unterscheidet, dass zwar die lange Reihe der verwünschten Individuen römische Namen trägt und die Verwünschung selbst lateinisch abgefasst ist, die zur Execution berufene Gottheit aber mit einem freilich unaussprechbaren, doch griechischen Namen belegt wird. Der Fluch lautet: *ΚΑΡΟΤΡΡΑΧΧΘΑ* (folgen noch mehrere Zeilen gleicher Art) *demon, qui ic conversans* (= *hic conversas* oder vielmehr *conversaris*), *trado tibi os quos* (*scripi* fehlt), *ut deteneas illos et implicentur* [*n*]*ec se movere possint.*

DIE AUSGRABUNGEN VON OLYMPIA.

INSCHRIFTEN AUS OLYMPIA.

435.

Drei aneinander passende Fragmente aus gelblich-weissem Marmor von mittlerem Korn mit verstreuten grösseren Krystallen; gefunden *a*) 8. Februar 1881 im Südende des „Südbaus" (im Westen des Buleuterion). *b*) 14. März 1876 in der Ostfront des Zeustempels im zweiten Intercolumnium. *c*) 31. März 1880 im Zeustempel. Zusammen gegenwärtig bis 0,24 lang; *b*) und *c*) sind unten gebrochen und nur bis 0,17 hoch erhalten, während *a*) die ursprüngliche Höhe von ca. 0,24 und oben und unten ein Stück der Horizontalflächen erhalten hat; ebenso ist es hinten beendet, 0,165 tief. Die obere und untere, sowie die hintere Fläche sind sämmtlich sorgfältig geglättet; die Rückseite zeigt in der Höhe von ca. 0,14 eine 2—3 Cm. tiefe spätere Abarbeitung, so dass der obere Theil des Steines um so viel an Dicke verliert, doch ist dieser obere Theil hinten überhaupt gebrochen. — Facsimile in 1/3.



Die drei Fragmente, aus welchen ich im Sommer 1881 das oben stehende Inschriftstück zusammengesetzt habe, gewinnen, so geringfügig sie auf den ersten Blick erscheinen, ein ganz besonderes Interesse dadurch, dass sie sich als Ueberrest eines der merkwürdigsten epigraphischen Denkmäler Olympias erkennen lassen: sie gehören zu der Weihinschrift des goldenen Schildes, welchen nach Pausanias' Bericht die Spartaner und ihre Bundesgenossen nach der Schlacht von Tanagra an den Zeustempel stifteten, auf dessen Giebel er zu Füssen der den First bekrönenden Nike aufgestellt war. Paus. V 10, 4: *ὑπὸ δὲ τῆς Νίκης τὸ ἄγαλμα ἀσπὶς ἀνάκειται χρυσῆ, Μέδουσαν τὴν Γοργόνα ἔχουσα ἐπειργασμένην. τὸ ἐπίγραμμα δὲ τὸ ἐπὶ τῇ ἀσπίδι τούς τε ἀναθέντας δηλοῖ καὶ καθ' ἥντινα αἰτίαν ἀνέθεσαν. λέγει γὰρ δὴ οὕτω·*

ναὸς μὲν φιάλαν χρυσέα]ν ἔχει, ἐκ δὲ[Τανάγρας
τοὶ Λακεδαιμόνιοι συμ]μαχία τ' ἀν[έθεν
δῶρον ἀπ' Ἀργείων καὶ Ἀθα]ναίων καὶ [Ἰώνων,
τὰν δεκάταν νίκας εἵν]εκα τῶ πο[λέμω.

Der ausserhalb der Klammern stehende Theil des Epigramms ist in unseren Fragmenten erhalten; eine Abweichung von dem bei Pausanias überlieferten Text zeigt sich auf ihnen nur in der Form des letzten Genitivs, welcher auf dem Original *τοῦ πολέμου* lautete. Diese Genitivbildung wäre für eine spartanische Inschrift nicht weniger auffällig als die paläographische Form des Δ (statt D) in der ersten Zeile; entscheidend aber gegen den lakonischen Ursprung der Inschrift ist die Verwendung des Zeichens X in der Bedeutung des Chi. Nach Herrn Professor Kirchhoff's Ansicht, welcher mich auf diese Umstände gütigst aufmerksam machte, weisen dieselben für die Herkunft unserer Inschrift übereinstimmend auf Korinth.

Dass in der That von der unter Sparta's Vorhut bei Tanagra vereinigten Symmachie die Ausführung des aus der Siegesbeute nach Olympia zu weihenden Anathems den in kunstvoller Metallarbeit von jeher berühmten Korinthiern übertragen wurde [1]), bestätigen noch die Buchstabenreste, welche unsere Inschriftfragmente unter den von Pausanias überlieferten Versen erhalten haben. Der Stein enthielt noch zwei Zeilen, von deren erster die drei Buchstaben ΚΟϷ zu erkennen sind, die sich mit grosser Wahrscheinlichkeit zu einer Form des Namens der Korinthier ergänzen lassen. Den Inhalt dieser letzten beiden Zeilen kann danach nur entweder eine Aufzählung der einzelnen Bundesgenossen gebildet haben, oder, was wahrscheinlicher ist, ein Vermerk über die Ausführung des Weihgeschenkes durch die Korinthier überhaupt oder durch einen namhaft gemachten korinthischen Künstler. Dass Pausanias diese Zeilen nicht anführt, hat vielleicht seinen Grund darin, dass sie nicht metrisch abgefasst waren.

Einige Schwierigkeiten ergeben sich bei weiterer Verfolgung der Fragen, zu welchen die Stiftung dieses Anathems und Pausanias' Bericht über dasselbe führt. Nach diesem war die Weihinschrift ‚*ἐπὶ τῇ ἀσπίδι*' angebracht, während wir die wiedergewonnenen Reste derselben auf einem Marmorblock finden. Gewiss wird man nicht etwa an eine Wiederholung der Inschrift denken dürfen. Denn ein zur Aufstellung auf der Giebelhöhe eines Tempels bestimmter Schild ist an sich wenig geeignet eine grössere Inschrift zu tragen; da seine Mitte in diesem Fall von dem Gorgonenhaupt eingenommen war, hätte die Umschrift nur an seinem Rande, bei ihrer Ausdehnung also nur in so kleinen Buchstaben Platz gefunden, dass sie von unten nicht mehr erkennbar sein konnten, zumal sie zur Hälfte auf dem Kopf stehen mussten. Dass aber der Schild zur Zeit der Abfassung der Weihinschrift schon für diesen hohen Platz bestimmt war, sagt sie ja selbst; und das ist wiederum ein Grund, um zu bezweifeln, dass sie auf dem Schilde selbst angebracht gewesen sein konnte. Dieser kam ohne Zweifel fertig aus Korinth nach Olympia; der Platz auf dem Giebel aber ist ihm aller Wahrscheinlichkeit nach erst in Olympia von der dortigen Tempelbehörde angewiesen worden.

Wenn somit die Angabe des Pausanias, dass die Inschrift *ἐπὶ τῇ ἀσπίδι* gestanden hat, nicht zuzutreffen scheint, so ist daran zu erinnern, dass diese Worte nicht nothwendig so verstanden zu werden brauchen, dass das Weihepigramm auf dem Schilde selbst angebracht sei. Ein solches Versehen wäre nicht gerade schwerwiegend oder bei Pausanias unerhört. Doch vergleiche man Stellen wie VI 1, 4 und 7 wo von den Siegerstatuen des Kleogenes, des Anaxandros, des Polykles jedesmal *τὸ ἐπίγραμμα τὸ ἐπ' αὐτῷ* gesagt ist; VI 10, 7; 12, 7, wo von dem Wagen des Kleosthenes und Theochrestos *τὸ ἐπίγραμμα τὸ ἐπὶ τῷ ἅρματι* steht, während alle diese Inschriften doch sicher auf den Postamenten, nicht auf den Darstellungen angebracht waren [2]). Somit ist klar, dass bei diesen Angaben der dargestellte Gegenstand mit dem zu seiner Aufstellung nothwendigen Postament zusammengefasst ist, und in diesem Sinne kann der Ausdruck des Pausanias auch in unserm Falle aufgefasst werden.

Doch ist es vielleicht nicht überflüssig, noch ausdrücklich festzustellen, dass das Epigramm durch die Worte *ναὸς ἔχει* wirklich auf den Aufstellungsort des Weihgeschenkes Bezug nimmt. Eine Angabe dieser Art ist bei der grossen Zahl von Weihgedichten, die uns erhalten sind, soviel ich sehe, überhaupt selten. Zuweilen finden sich allgemeinere Wendungen, wie *παρὰ Διί* (olymp. Inschr. no. 103. 340) oder *ἐν πολυθαήτῳ τεμένει Διός* (Paus. VI 3, 14), welche wenig mehr sind, als Umschreibungen der Weihung an den Gott selbst, die in diesem Fall nicht noch besonders ausgedrückt zu werden pflegt. Einmal findet sich sogar No. 146) ‚*Ζηνὸς ὑπὸ προδόμοις*' in einem etwas redseligen und gezierten Dedicationsgedicht römi-

[1]) Ebenso finden wir z. B. an den umfangreichen Weihgeschenken, welche die Spartaner nach dem Siege von Aigospotamoi nach Delphi stifteten, Künstler aus den verschiedensten Staaten der spartanischen Bundesgenossenschaft thätig, aber keinen einzigen Spartaner (Paus. X 9, 7 f.).

[2]) Die Beispiele liessen sich leicht vermehren. VI 7, 9. 13, 5. 16, 4 u. s. w.

scher Zeit; es ist darauf nicht mehr Werth zu legen, als auf jene anderen Ausdrücke, da auch dieser nur metaphorisch und ganz allgemein verstanden sein kann. In unserem Fall dagegen kann über die concrete Bedeutung der Angabe um so weniger ein Zweifel sein, als sie mit der anderen positiven Angabe, dass das Anathem aus der tanagräischen Beute stamme, durch *μέν-δέ* in Relation gesetzt ist.

Für eine so ungewöhnliche Fassung muss ein besonderer Grund vorgelegen haben, und es ist nicht schwer denselben in der hervorragenden Stelle zu erkennen, die dem Weihgeschenk am Zeustempel angewiesen worden war. Ueber der Hauptfront des vornehmsten Gebäudes von Olympia prangend war derselbe ein weithin sichtbares Zeugniss der Macht und des Ansehens, welches damals Sparta und seine Partei unter den griechischen Staaten auch in Olympia genoss. Wenn wir den hohen Werth bedenken, den die Griechen den friedlichen Ehren, welche Olympia ertheilte, beilegten, so erscheint diese Auszeichnung kaum als ein geringerer Triumph für Sparta als der Sieg seiner Waffen, welchen das Weihgeschenk verherrlichte. Durch die Stelle, die unser Anathem am Zeustempel einnahm, wird es zu einem der wichtigsten chronologischen Anhaltspunkte für die Vollendung des letzteren: zur Zeit seiner Weihung muss der Tempel mit Giebel und Dach bis zum First fertig gewesen sein. Aber wenn in diesem Fall der Gedanke an eine frühere, anderweitige Aufstellung des Weihgeschenkes ausgeschlossen ist, so bliebe vielleicht noch die Möglichkeit, dass die Stiftung erst einige Zeit nach der Schlacht geschehen sei. Gewiss giebt es dafür Beispiele, aber eine spätere Weihung hier anzunehmen, ist weder ein Grund vorhanden, noch wäre sie irgend wahrscheinlich. Der Sieg von Tanagra war nicht gerade von entscheidender Bedeutung und wird bei dem Wechsel der kriegerischen Ereignisse in den nächsten Jahren sehr bald in den Hintergrund getreten sein; es ist nicht abzusehen, worauf man nach errungenem Siege mit der Weihung hätte warten sollen, als auf die Vollendung des Schildes, die keine lange Zeit in Anspruch nehmen konnte.

Auch ohne ausdrückliche Ueberlieferung wird man annehmen dürfen, dass die einheimischen Behörden sich bemüht haben werden, Neubauten und die Errichtung bedeutenderer Werke möglichst für die Wiederkehr des grossen Festes zum Abschluss zu bringen, und ganz besonders ist dies Bestreben für den Zeustempel vorauszusetzen. Da nun die Schlacht von Tanagra im letzten Jahre der 80. Ol. stattfand, zur Herstellung des Schildes aber der dazwischen verbleibende Zeitraum von 6—8 Monaten vollkommen genügt, so halte ich es für durchaus wahrscheinlich, dass es die Feier der 81. Olympiade (456 v. Chr.) war, bei welcher den versammelten Griechen zum ersten Mal der eben vollendete Bau des Zeustempels „enthüllt", nämlich von den Gerüsten befreit, vor Augen gestellt wurde. Auch der Sculpturenschmuck des Aeusseren muss damals vollendet gewesen sein, nur das Innere war noch unfertig; es fehlte noch die Nike über dem Giebel, als Firstakroterion trug er das goldene Weihgeschenk der Spartaner und ihrer Bundesgenossen.

Auf die, wie mir scheint, entscheidende Bedeutung unseres Weihgeschenkes für die Datirung des Tempels zuerst hingewiesen zu haben ist ein Verdienst von L. Urlichs[3]. Er begreift unter demselben nicht nur den Schild, sondern auch die darüber aufgestellte Nike und die vergoldeten Dreifüsse über den Ecken des Giebels; an diese letzteren dachte auch Petersen bei der in unserem Epigramm genannten *φιάλη*[4]). Doch hat schon Michaelis[5]) mit Recht bemerkt, dass dies durch den Singular und die Bedeutung des Wortes *φιάλη* ausgeschlossen sei. Wegen der Verwendung dieses Wortes in Bezug auf den Schild sind mir jedoch gegenüber der neuen Inschrift viel weitergehende Bedenken geltend gemacht worden, dass nämlich unser Stein mit dem von Pausanias über dem Tempelfirst erwähnten Schild überhaupt keinen Zusammenhang habe und dass diese ganze Nachricht nur aus dem Missverständniss einer Quelle, welche Pausanias

[3]) Vortrag auf der Halle'schen Philologenversammlung 1876 S. 4 f.; und später in dem Würzburger Programm von 1877 S. 11.

[4]) Kunst des Pheidias S. 349: mir leider hier nicht zur Hand.

[5]) Arch. Ztg. 1876, 170 Anm.

hier benutzt hat, entstanden sei. Da hiermit nicht nur jenes wichtige Zeitkriterium für die Vollendung des Tempels mit allen Folgerungen, welche sich daran knüpfen, verloren gehen würde, sondern die Frage überdies für die Beurtheilung des Pausanias von weittragender Bedeutung ist, sehe ich mich veranlasst, diesen Einwendungen entgegenzutreten.

Von dem Gebrauch des Wortes *φιάλη* im Sinne von *ἀσπίς* handeln einige Stellen des Aristoteles (Poet. 21; Rhet. 3, 11), in welchen er von der poetischen Metapher spricht, in Folge deren man den Schild die Schale des Ares nennen könnte, ebenso wie die Schale den Schild des Dionysos. Er hatte dabei ohne Zweifel Dichterstellen, wie die des Antiphanes bei Athen. 433*c* im Sinn, es kam ihm hier nur auf ein Beispiel für die Analogie an, nach welcher man das Attribut eines Gottes auf den anderen überträgt; die Aehnlichkeit der Form der beiden Attribute, welche jenem Gebrauch offenbar zu Grunde liegt, lässt er daher unberücksichtigt. Für die Bezeichnung decorativer Schilde als *φιάλαι* hat Michaelis Beispiele angeführt; sollte es aber anstössig sein, dass ein Schild in der Weihinschrift als *φιάλη* bezeichnet wurde, so liesse sich ja leicht zugeben, dass das Anathem wirklich als Schale zu betrachten ist, aber nachdem es über dem Giebel des Tempels aufgestellt war, von Späteren mit einem Schilde verwechselt wurde. Doch ist dies wenig wahrscheinlich: eine Schale ist kein passendes Weihgeschenk aus der Beute einer Schlacht und würde als solches, soviel ich sehe, ohne Analogie dastehen. In jedem Fall aber ist festzuhalten, dass unser Anathem ein für den Zweck der Weihung an den Gott besonders verfertigtes Prachtgeräth war, das seiner Form nach einem Schilde so nahe stehen mochte, wie einer Schale und das daher der Verfasser des Weihgedichtes, einem poetischen Brauche folgend, sehr wohl als *φιάλη* bezeichnen konnte.

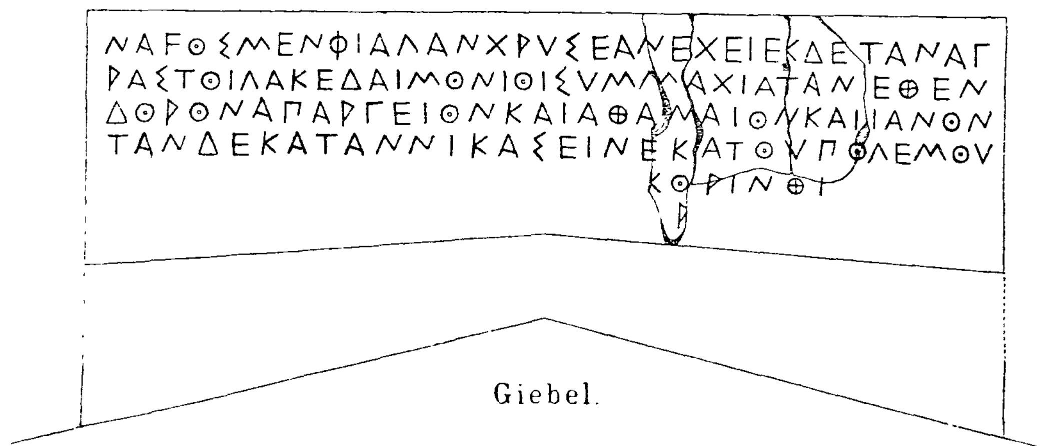
Die Aufstellung unseres Steines auf der Tempelhöhe können wir jetzt — und dies wird allen Zweifeln ein Ende zu machen im Stande sein — durch ihn selbst erweisen. Es zeigt sich nämlich, dass seine obere und untere Fläche, von welcher auf dem ersten Fragment jederseits ein Stück erhalten ist, nicht genau parallel liefen, so dass eine Messung seiner Höhe an verschiedenen Stellen des erhaltenen Theils ein verschiedenes Resultat liefert, und zwar nimmt diese Höhe nach rechts (vom Beschauer) zu, nach links hin ab. Während die Messung am äussersten linken Rande der erhaltenen Buchstabenreste 0,24 als Höhe ergiebt, beträgt diese in einer Verlängerung der Oberfläche nach rechts um 20 Ctm. von jenem Punkte bereits 0,252, in der gleichen Verlängerung nach links nicht mehr ganz 0,23. Der Unterschied beläuft sich demnach auf 6 Millim. für je 10 Ctm.; nehmen wir die obere Fläche als horizontal, wie es die Richtung der Schrift erfordert, so ergiebt sich für die untere vom rechten Ende nach der Mitte zu eine Steigung von 0,06. Da die Länge des ursprünglichen Steines mindestens gegen 1 Meter betrug, so würde er, wenn wir diese Steigung als durchgehend annehmen, am rechten Ende 6 Ctm. höher sein, als am linken. Es ist klar, dass er somit nirgends anders gestanden haben kann, als auf einer schräg anlaufenden Fläche, d. h. auf der des Tempelgiebels. Das erhaltene Stück gehört dem rechten Theil des Steines an, seine Steigung von rechts nach links folgt also der entsprechenden Giebelhälfte; doch ist sie derselben nicht gleich, da die Steigung des Giebels 0.25 beträgt. Zwischen beiden ist also ein anderer Stein anzunehmen, der diesen Unterschied ausglich. Ein solches Mittelglied ist aber auch schon im Interesse der Lesbarkeit der Inschrift vorauszusetzen, da der unmittelbar auf der vortretenden Sima aufliegende Theil für den näher Tretenden durch die Verkürzung verschwinden musste. Dass man diesem unteren Stein nicht gleich eine ganz horizontale Oberfläche gab, hat vermuthlich darin seinen Grund, dass durch den hier angewendeten Fugenschnitt eine seitliche Verrückung des Hauptblocks unmöglich gemacht wurde.

Die Abarbeitung am oberen Theil der Rückseite läuft der Oberfläche parallel, also ebenfalls horizontal; es ist darum trotz ihrer rohen Ausführung wahrscheinlich, dass sie in antiker Zeit noch an dem auf dem Giebelfirst befindlichen Stein vorgenommen worden ist. Der Umstand, welcher hier

eine solche Veränderung nothwendig machte, kann kaum ein anderer gewesen sein, als die Aufstellung der Nike auf der Giebelhöhe des Tempels. Wie alle Bronzestatuen so ist auch diese jedenfalls mit den Füssen auf eine eigene Basis eingelassen gewesen; bei der Aufstellung dieses Postamentes also wird der Falz an der Rückfläche der Schildbasis angebracht worden sein, um es auf dieselbe aufzulegen; da die Stelle dem Auge für immer entrückt war, begnügte man sich den oberen Theil unseres Steins einfach abzusprengen, nur die horizontale Linie, auf welche der Rand der Nikebasis auflagerte, ist sorgfältiger vorgerissen und noch erkennbar. Während bis dahin der nur auf der Mitte des Steins aufliegende Schild an der Rückseite mit Bronzestäben gestützt sein musste, wird er nun an das Bathron der Nike angelehnt und befestigt worden sein.

Für die Grösse des Anathems haben wir nach Analogie anderer Votivschilde einen Durchmesser von etwa 1 Meter Länge anzunehmen[6]); dem entspricht auch die Grösse des Steins, auf welchem er ruhte. Diese lässt sich aus den erhaltenen Stücken noch ungefähr berechnen, wenn wir den bekannten Text im genauen Maassstab derselben ergänzen; abgesehen von den geringfügigen Unterschieden, die sich durch einiges Zusammen- oder Auseinanderrücken der Buchstaben dabei erzielen lassen, bleibt nur fraglich, ob vor und hinter der Schrift ein Rand frei geblieben ist. Da die Buchstaben der erhaltenen Stücke bis nahe ans Ende reichen, so ist es wohl nicht zufällig, wenn die Zahl der bis zum Schluss eines Verses fehlenden Buchstaben in den unteren Zeilen übereinstimmend 4—5 beträgt, nur in der ersten sind es 8. Bei einer Inschrift von so monumentalem, gewissermassen architektonischem Charakter wird man die Zeilen aber wohl, wie es die drei anderen auch erkennen lassen, gleich lang gemacht haben. Daher habe ich für die Ergänzung angenommen, dass der Schluss des ersten Verses abgebrochen und zur zweiten Zeile gezogen worden sei, deren Buchstabenzahl im vorn zu ergänzenden Theil dadurch nur um 1 — 2 grösser wird, als die der anderen Zeilen; da sich darunter aber 4 Iota befinden, lässt sich das in dem längeren Raum ohne Schwierigkeiten ausgleichen. Ist das richtig, so wird man vor und hinter der Inschrift nicht mehr einen breiteren freien Rand annehmen können und ergiebt sich für die ganze Länge des Steins grade ein sehr annehmbares Maass. Da dieser gewissermaassen zum Tempel selbst gehört, liegt die Vermuthung nahe, dass er auch nach demselben Fussmaass wie dieser zugeschnitten sein wird und die messbaren Dimensionen bestätigen das: die Höhe beträgt rund 0,24, die Dicke 0,16, ersteres $^3/_4$, letzteres $^1/_2$ olymp. Fuss (=0,3205); die Länge würde nach der von uns angenommenen Ergänzung des Steins gerade 3 olymp. Fuss 0,96 betragen. Es ist wohl zu beachten, dass die Dicke (0,16) nach Dörpfeld auch genau die Breite der Sima ist. Der hier beigefügte Ergänzungsversuch hat

[6]) Vgl. Furtwängler Bronzefunde S. 79.



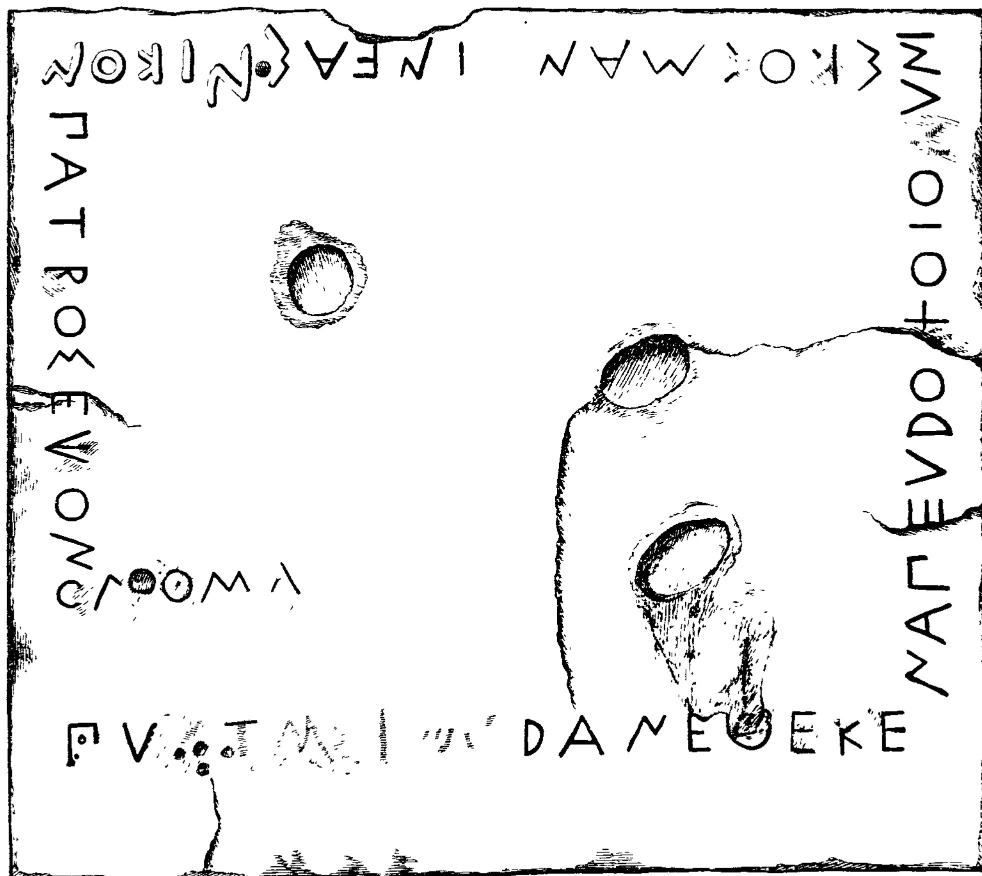
nur den Zweck, die ursprüngliche Form des Steins anschaulich zu machen, die der einzelnen Buchstaben kommt dabei nur so weit es die Raumverhältnisse betrifft, in Betracht. Doch wird höchstens die Gestalt des Sigma und Phi etwas abweichen können, die des Theta ist sicher, da das Omikron mit Punkt ein Theta mit Kreuz zur Voraussetzung hat.

Da die Grösse der Buchstaben auf dem Original $2^1/_2-3^1/_2$ Ctm. beträgt, so waren sie selbst auf ihrem 20 Meter hohen Aufstellungsplatz noch immer von unten zu erkennen, zumal sie durch die Wirkung der Farbe noch deutlicher hervortraten.

436.

Nr. 86 (Arch. Ztg. 1877 S. 138 Taf. 15, 2) folgt hier nach einer neuen verbesserten Abschrift. Basis aus weissem Marmor von feinkörniger Masse mit darin verstreuten grösseren Krystallen, der mir peloponnesischer Herkunft zu sein scheint. Die Seiten sind 0,61 resp. 0,54 lang; die Oberfläche, welche um die Breite eines schmalen, umlaufenden Profils rings vortritt, misst 0,64 mal 0,56—57; sie trägt die Inschrift und drei länglich runde Vertiefungen von 4—8 Ctm. Durchmesser und 4—5 Ctm. Tiefe, in welchen die Füsse einer Bronzestatue eingelassen waren. Erhalten ist nur der obere Theil der Basis bis zur Höhe von 16 bis 18 Ctm. in der Mitte der Vorderseite ist später ein vierseitiges Zeichen eingehauen.

An vierter und fünfter Stelle sind noch die schwachen, aber hinlänglich deutlichen Spuren von T und A zu erkennen. Zeile 3 Buchstabe 2 E schliesst die schräge Richtung der zum Theil noch erkennbaren Querlinien E aus und führt auf K. An der Stelle, wo die frühere Abbildung ^ giebt ist nichts sicheres zu erkennen. — Am Schluss der dritten Zeile sind die Buchstaben durch Verwitterung unförmig erweitert worden, eine Erscheinung, wie sie z. B. auch die Inschrift des Kallias (Arch. Ztg. No. 32) in hohem Grade aufweist und die manche scheinbare Unregelmässigkeiten der Schrift hervorgebracht hat.



Die neue Abschrift ergiebt, dass wir die Basis der von Paus. VI 4, 11 erwähnten Statue vor uns haben: *Κυνίσκῳ δὲ τῷ ἐκ Μαντινείας πύκτῃ παιδὶ ἐποίησε Πολύκλειτος τὴν εἰκόνα.* Unser Weihepigramm ergänzt Röhl (*Inscr. ant.* Add. 99):

πύκτα|ς τόνδ'|ἀνέθηκεν ἀπ' εὐδόξοιο Κυνίσκος
Μαντινέας νικῶν πατρὸς ἔχων ὄνομα.

Den Namen des Künstlers entnahm Pausanias vermuthlich aus einer auf dem verlorenen unteren Theil der Basis angebrachten Inschrift desselben; dass Kyniskos als Knabe gesiegt habe, konnte ihn ein Blick auf die Statue lehren.

Es kann keinem Zweifel unterliegen, dass wir hier zum ersten Mal die Basis einer Statue des grossen Polyklet erhalten haben. Die archaischen Formen unserer Weihinschrift im Vergleich mit den Künstlerinschriften des jüngeren Polyklet, selbst der ältesten unter ihnen (Arch. Ztg. No. 286), lassen zur Genüge erkennen, dass an diesen hier nicht gedacht werden kann. Dagegen sind wir in der Lage sie mit der Inschrift eines anderen Mantineers zu vergleichen, dessen Bildwerke zum Theil ebenfalls von einem Schüler — dem eigenen Sohn — des Ageladas ausgeführt waren: der Weihinschrift des Praxiteles. Diese zeigt fast durchweg etwas ältere Formen des Epsilon und Alpha und dem ⊕ jener Inschrift steht das jüngere ʘ auf unserer gegenüber [1]). Doch tragen manche andere Buchstaben, besonders My und Ny noch recht alterthümlichen Charakter, so dass wir die Inschrift und damit das Werk des Polyklet kaum viel jünger als um die Mitte des 5. Jahrhunderts werden ansetzen dürfen.

Von der Statue ist aus den Einlassspuren das Motiv der Stellung mit Sicherheit zu erkennen, und gerade dies ist für den älteren Polyklet von besonderem Interesse. Der linke Fuss trat mit ganzer Sohle fest auf, er war am Ballen und an der Ferse durch einen bleivergossenen Zapfen am Boden befestigt; der rechte dagegen war zurückgesetzt und berührte nur mit dem Vordertheil den Boden, so dass er hier bloss ein rundes Zapfenloch zurückgelassen hat, in welchem der Bleiverguss noch jetzt erhalten ist. Die Figur stand demnach ‚*uno crure*', indem die ganze Last des Körpers auf dem linken Bein ruhte und das entlastete rechte, nach hinten und etwas auswärts gestellt, nur leicht und spielend auftrat; im Ganzen also das Motiv, das uns auch die zahlreichen Wiederholungen des Doryphoros-Typus als charakteristisch für den älteren Polyklet erkennen lassen. Unsere Statue trug jedoch keinerlei Attribut, das den Boden berührte und hier seine Spur hätte zurücklassen müssen; vielleicht stellte sie, wie die des Philippus [2]), den jugendlichen Sieger in der Haltung des Faustkampfes selbst dar. Auch die Grösse der Figur ist aus den Standspuren noch zu ermessen; zwar ist hier leider nicht, wie in anderen Fällen, der Umriss des Fusses durch den Rand der ihn rings umgebenden Verwitterung der Oberfläche erkennbar, aber der äusserste Abstand der beiden Einlassspuren für den linken Fuss beträgt schon gegen 20 Cm.; da der Fuss doch mindestens vorn mit den Zehen über dieselben hinausgreifen musste, ergiebt sich aus seiner Grösse, dass die Knabenstatue, welche unser Stein trug, lebensgross gebildet war.

Der Stein selbst ist zugleich die älteste profilirte Basis, die sich innerhalb der ganzen Masse dieses Materials in Olympia constatiren lässt. Denn während die grosse Menge der Basen guter griechischer Zeit, vom Ausgang des 6. Jahrhunderts bis weit ins 4. Jahrhundert herab, durchgängig aus einfachen, glatt gearbeiteten Blöcken besteht, finden wir hier unter der oberen Fläche des Steins einen schmalen, nur wenig vortretenden Rand von feingeschwungenem Schnitt ringsum laufend dem am unteren Ende der Basis ohne Zweifel ein entsprechendes Unterprofil gegenüberstand.

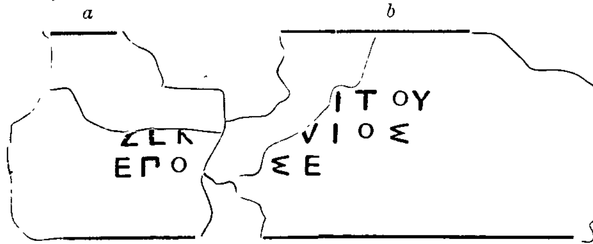
437.

Zwei Fragmente einer Basis aus schwarzem Kalkstein, gefunden *a*) 5. Januar 1881 unter den aus der ganzen Ostseite des Ausgrabungsgebietes zusammengetragenen Fragmenten über dem Leonidaion, *b*) im vierten Jahre der Ausgrabungen im Süden des Heraion. Die Fragmente sind 0,26 hoch; bis 0,465 tief und zusammen bis 0,80 lang erhalten. *b* hat rechts den ursprünglichen Rand der Basis erhalten aber hinten Bruch, ebenso wie *a*, das ausserdem an der linken Seite gebrochen und oben abgestossen ist. Doch ist an der Vorderseite von *a* und an der rechten Nebenseite von *b* jedesmal noch gerade am Bruch eine Versatzbosse stehen geblieben, welche, da sie ungefähr in der Mitte jeder dieser Seiten gestanden haben muss, deren Länge noch annähernd berechnen lässt; die ursprünglichen Dimensionen des Steins sind daher rund mit 1,50 Länge 0,80 Tiefe anzunehmen. Auf der Oberfläche hat *b* die Fussspuren einer

[1]) Leider ist dieser Buchstabe gerade sehr zerstört, doch müsste von dem Kreuz ein Schenkel auf dem erhaltenen Theil zum Vorschein kommen. Ebenso sind die Formen des My und Rho nicht mehr ganz sicher zu erkennen.

[2]) Arch. Ztg. No. 130 der ol. Inschriften, gleichfalls arkadischer Sieger im Faustkampf der Knaben.

Bronzestatue erhalten, die linke vollständig (0,23 lang), durch die rechte geht grade der Bruch hindurch; davor befindet sich eine flache Vertiefung zum Einlassen einer Bronzeplatte (0,31 lang, 7—8 Cm. breit; die Umrisse sind beim Herausreissen derselben verstossen worden und daher nicht mehr ganz genau zu messen).



Κλέων? . . . . . *ι* (od. *η* od. *ν*)]*του* *Σεκ*[*υών*]*ιος* *ἐπο*[*ίη*]*σε*.

Dass diese sikyonische Künstlerinschrift mit dem Stein, welcher die des Daedalos trägt[1]), zu einem Monumente gehörte, ergiebt sich nicht nur aus der Uebereinstimmung in den Maassen[2]), sondern auch vor allem aus dem Umstand, dass bei beiden in der Mitte der Vorderseite und der äusseren Schmalseite je eine Versatzbosse stehen geblieben und mit Rücksicht auf dieselbe an jedem der Steine auf der äusseren Hälfte seiner Vorderseite die Künstlerinschrift angebracht ist. Dieselbe symmetrische Disposition zeigten die auf den zwei Steinen aufgestellten Statuen, deren Fussspuren sich jedesmal am äusseren Rande derselben über der Künstlerinschrift finden; vor beiden war die Bronzeplatte mit der Weihinschrift eingelassen. Diese Eigenthümlichkeiten sind jede an sich auffallend, zum Theil völlig singulär; in ihrem Zusammentreffen aber gestatten sie keinen Zweifel an der ursprünglichen Zusammengehörigkeit der beiden Steine.

[1]) Arch. Ztg. 1879 S. 45 no. 221.

[2]) Das wichtigste Maass ist die Höhe des Steins, welche bei dem des Dädalos am linken Ende 0,258, am rechten 0,26 beträgt, wie bei dem vorigen. Länge und Tiefe stimmen selbst an den verschiedenen Seiten des gleichen Steins meist nicht genau überein; doch misst auch der Dädalosblock 1,52, von der Mitte der vorderen Versatzbosse bis zu den Rändern 75—77 Ctm.; seine Tiefe ist bei der augenblicklichen Aufstellung nicht genau messbar, nach Furtwängler 0,80, von der Mitte der seitlichen Versatzbosse zum Rande 0,40. Die Bronzeplatte war auf dem Dädalosstein ebenfalls 0,31 lang und 0,08 breit; von ihr ist am rechten Ende noch ein zweifingerbreites Stück in der Aushöhlung des Steins erhalten, am linken Ende nur die beiden flachen runden Löcher, in denen sie befestigt war. Genau die gleichen Vertiefungen zum Einlassen der Platte finden sich an den betreffenden Stellen unseres Steins wieder.

Der Block mit der Inschrift des Dädalos zeigt an seiner rechten Seite Anschlussfläche, das gleiche war also bei der abgebrochenen linken Seite unseres Steins der Fall; doch ist mit dieser fehlenden Hälfte kein Theil der Inschrift verloren gegangen, denn wie der andere, vollständig erhaltene Block zeigt, blieb der mittlere Theil des ganzen Bathrons zwischen den Versatzbossen frei[3]).

Auffallend ist, dass der ganze mittlere Theil der Oberfläche allem Anschein nach Nichts trug; wenigstens zeigt die erhaltene rechte Hälfte des Dädalossteins hier keinerlei Standspur. Es ist unter diesen Umständen schwierig, sich von dem Gegenstand der Darstellung Rechenschaft zu geben, da man die zwei stehenden Figuren einer Gruppe schwerlich an die Enden des Bathrons gesetzt hat und man sich doch nicht leicht vorstellen kann, wie die Mitte ausgefüllt gewesen sein könnte.

Von der Versatzbosse, vor welcher der Künstlername in gleicher Linie mit den Anfangsbuchstaben der anderen Zeilen begann, bis zu der erhaltenen Endung des Vaternamens — *ιτου* bleibt nur für 6—7 Buchstaben Platz; da von diesen gewiss noch 2 zur Ergänzung des Vaternamens erforderlich sind (z. B. *Κρίτου*), kann jener aus höchstens 5 Buchstaben bestanden haben. Von bekannten Namen sikyonischer Künstler entspricht dieser Forderung, soviel ich sehe, nur der des Kleon; und da auch die Zeit beider Künstler zusammenfällt oder mindestens sich berührt, würde man unbedenklich seinen Namen hier einsetzen können, wenn nicht die beiden anderen in Olympia gefundenen Inschriften des Kleon[4]) einige Abweichungen zeigten. Zunächst ist ihr allgemeiner Schriftcharakter ein anderer; denn während jene übereinstimmend besonders kleine, mit zierlicher Regelmässigkeit geschriebene Züge aufweisen, zeigt unsere Inschrift vielmehr grosse und etwas ungefüge eingehauene Buchstaben. Doch reicht dieser Unterschied nicht hin, um die Möglichkeit, auch diese

[3]) Die Anordnung der Künstlerinschriften entspricht ganz der auf der Praxitelesbasis beobachteten (s. Arch. Ztg. 1879 S. 43), so dass vielleicht auch auf unserer die Mitte ursprünglich für die Weihinschrift bestimmt war.

[4]) Arch. Ztg. 1879 S. 146 No. 289 und 290.

Inschrift auf Kleon zu beziehen, geradezu auszuschliessen: zu seiner Erklärung würde es genügen, wenn dieselbe einer anderen Periode des Künstlers angehört, und zwar müsste dies eine frühere sein, schon wegen der Form des *Σεκυώνιος*, während er auf den anderen Inschriften *Σικυώνιος* schreibt; dieser Wechsel der Form müsste sich gerade während der Lebenszeit des Künstlers vollzogen haben. Eher kann es Bedenken erregen, dass derselbe hier den Namen seines Vaters, der auf beiden anderen Inschriften fehlt, nennen würde. Wir werden daher die Möglichkeit offen lassen müssen, dass unsere Inschrift einem anderen Künstler angehört.

Auch von Pausanias werden wir in diesem Fall keine Auskunft zu erwarten haben; denn da die eine Hälfte des ursprünglichen Bathrons, welche die Inschrift des Dädalos trägt, zu einem der Ol. 226 errichteten Zanesbilder verwendet worden war, ist kaum anzunehmen, dass die andere Hälfte mit ihrer Statue allein weiter bestanden haben sollte; vielmehr ist höchst wahrscheinlich, dass die Bildwerke dieses Weihgeschenkes schon früher entführt waren.

438.

Kalksteinbasis: 16. Februar 1881 in ein Wasserbecken vor der byzantinischen Apsis im Norden des Leonidaion vermauert gefunden. Rings glatt ohne Profilirung, 0,83 lang, 0,265 hoch und 0,535 tief. Auf der Oberfläche die beiden Fussspuren, der rechte Fuss stand voll auf, der linke war zurückgesetzt und berührte nur mit dem Vordertheil die Basis. Beide Löcher sind nach der Zerstörung des Monuments erweitert worden, um den Bleiverguss herauszunehmen; neben dem linken Fuss ein kleineres rundes Loch in der linken hinteren Ecke der Basis, in welchem ein Gegenstand, den der Dargestellte in der Linken trug, eingelassen war.

Die Buchstaben sind breit und kräftig 4 Ctm. hoch eingehauen, ihre Linien verdicken sich an den Enden.

ΠΑΙΑΝΙΟΣΔΑΜΑΤΡΙΟΥΗΛΕΙΟΣ

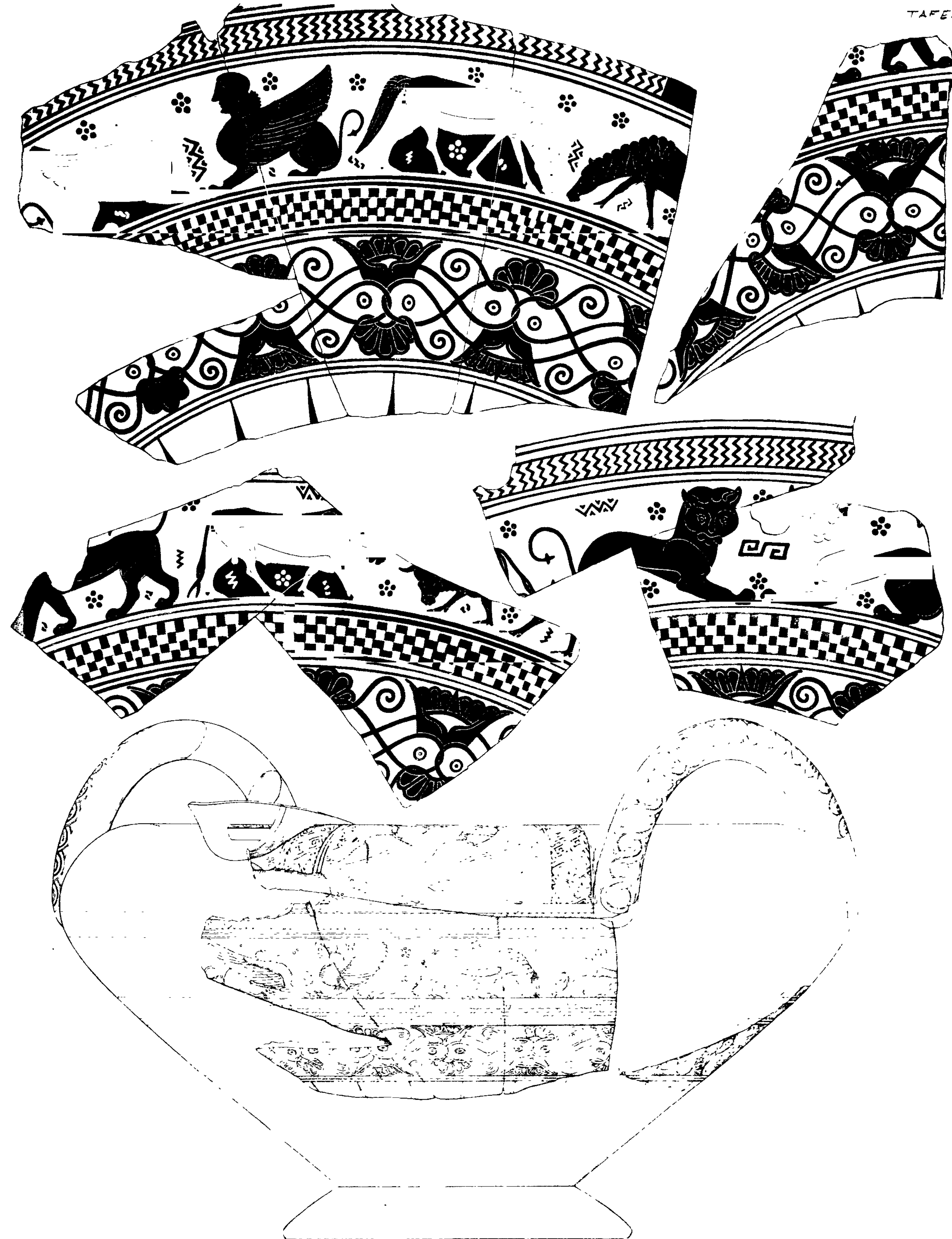
Die Statue, zu welcher unsere Basis gehörte, wird von Pausanias VI 16, 9 angeführt zwischen der des Hemerodromen Philonides und dem Wagen des Glaukon. Sie stand also wie diese und die in der Palaestra gefundene Stele des Deinosthenes im Südwesten der Altis, ist aber schon in frühbyzantinischer Zeit nach dem entgegengesetzten östlichen Ende derselben verschleppt worden.

Der olympische Sieg des Paianios im Ringkampfe fällt Ol. 141, während er Ol. 142 von Kapros besiegt wurde; auch in den Pythien hatte er als Knabe im Ringkampf und als Mann an einem Tage im Ring- und im Faustkampf gesiegt (Paus. VI 15, 4 und 10). Er war in ruhiger Haltung dargestellt, die Linke vermuthlich auf einen Speer gestützt.

Olympia. K. Purgold.



SCHÜSSEL AUS AEGINA I.



SCHÜSSEL AUS AEGINA II.

SCHÜSSEL VON AEGINA.

(Tafel 9. 10.).

In der Theogonie des Hesiod (V. 265ff.) erzeugt der Dämon aller Wunder des Meeres, Thaumas, mit einer Tochter des Okeanos selbst die schnelle Iris sowol als

ἠυκόμους θ' Ἅρπυιας, Ἀελλώ τ' Ὠκυπέτην τε,
αἵ ῥ' ἀνέμων πνοιῇσι καὶ οἰωνοῖς ἅμ' ἕπονται
ὠκείῃς πτερύγεσσι· μεταχρόνιαι γὰρ ἴαλλον.

Unmittelbar darauf lässt Hesiod ein anderes Paar echter Dämonen der schaurigen See, Phorkys und Keto, die grauen Graien erzeugen und

Γοργούς θ', αἳ ναίουσι πέρην κλυτοῦ Ὠκεανοῖο
ἐσχατιῇ πρὸς νυκτός, ἵν' Ἑσπερίδες λιγύφωνοι,
Σθεινώ τ' Εὐρυάλη τε Μέδουσά τε λυγρὰ παθοῦσα.

Harpyien und Gorgonen sind Geburten des Meeres, hausend weit in der Ferne beim Okeanos; *παρὰ ῥόον Ὠκεανοῖο* hat die Harpyie Podarge der Ilias (XVI, 150) die Rosse Achills geboren, die windesschnellen. Und wieder das Gebären wunderbarer Rosse — auch Arion entstammte einer Harpyie — ist den Gorgonen kaum minder eigen; denn Pegasos, der schnelle, geflügelte, war der Medusa entsprossen.

Der Parallelismus der mythischen Grundzüge bei Gorgonen und Harpyien ist natürlich veranlasst durch die ursprüngliche Wesensverwandtschaft jener Dämonen, für welche beide der raffende finstere Gewittersturm das Substrat sein mochte. Jener Parallelismus verschwindet auch in der weitern Ausgestaltung der Mythen nicht und war der Art, dass die bildende Kunst, als sie begann die Vorgänge der Heldensage zu gestalten, sich ihn nicht entgehen lassen konnte. Geflügelt wurden die Harpyien gedacht, geflügelt auch die Gorgonen, und in raschem Sturmeslaufe fliehen oder verfolgen sie Helden, die fliegend die Lüfte durchmessen.

Wie relativ früh der von den Gorgonen verfolgte Perseus bildlich dargestellt ward, lehrt uns die *ἀσπὶς Ἡρακλέους*, wo dies noch die einzige mythische Vorstellung ist unter den übrigen allgemeinen, der ältesten Typik entlehnten Scenen. Welche Umstände es bewirken mochten, dass gerade die Perseussage so frühzeitig zur Darstellung kam, hat G. Löschcke vor Kurzem in dieser Zeitschrift (1881 S. 48ff.) in sehr wahrscheinlicher Weise auseinandergesetzt. Die die Harpyien verfolgenden Boreaden mögen nicht viel später, jedoch bereits nach dem Muster des früheren Typus, des Perseus und der Gorgonen, gebildet, in die Kunst eingetreten sein. Die Lade der Kypseliden im Heraion zu Olympia zeigte sie bereits und zwar am Ende der ersten oder untersten *χώρα*, so dass sie den Gorgonen und Perseus, die sich am Ende der zweiten *χώρα* befanden, in gewisser Weise entsprechen mochten. Am amykläischen Throne war dagegen Perseus die Meduse tödtend dargestellt, an entfernterer Stelle und wohl deshalb ohne Beziehung die Harpyien von den Boreaden verfolgt.

In zweifelloser Responsion verbindet indess das Gefäss auf Taf. 9. 10 jene beiden Scenen. Es ist eine mächtige Schüssel[1]), deren Fragmente im Süden der Stadt Aegina zu Tage kamen[2]). Obwohl sie leider nicht vollständig auf uns gekommen ist, so lässt uns doch das Erhaltene mit voller Sicherheit auf das Fehlende zurückschliessen. Die Zusammensetzung und Reconstruction des Gefässes geschah im Berliner Museum, dem dasselbe ange-

[1]) Hohe 0.28. Grosster Durchmesser 0.55.

[2]) Nach A. Milchhöfers Angabe sollen sie mit zahlreichen anderen archaischen Scherben meist korinthischer Gattung in einem alten Brunnen gefunden worden sein. Es waren also wohl Reste geweihter Gefässe in einem Heiligthum.

hört, nicht ohne wesentliche Beihülfe des Zeichners Herrn van Geldern, dessen Sorgfalt wir die selten treue Wiedergabe der Bilder verdanken. Nur von dem Fusse haben sich keine Stücke gefunden, doch kann er nicht wesentlich anders gewesen sein als ihn Taf. 10 zeigt[3]). Von den vom Fusse emporstrebenden Strahlen oder Blattspitzen haben sich Reste erhalten. Es folgt dann ein breiterer Streif mit dem verschlungenen archaischen Lotos- und Palmettenornament; darauf, von zwei schmalen textil verzierten Bändern umgeben, ein Thierstreif mit wappenartigen Paaren. Dies der tragende, aufstrebende Theil des Gefässes, auf dessen Höhe jederseits ein mächtiger im Rundbogen emporgeschwungener, mit reichem Flechtbande verzierter Henkel aufsitzt[4]). Der obere getragene Theil des Gefässes springt in starker Curve nach innen vor, um dort bald in einfachem, mit kleinen Strahlen geschmücktem Rande zu endigen und so die edle Form eines dorischen Echinus, die unser Gefäss in sehr schöner Weise wiedergiebt, zu vollenden. In der Mitte der einen Seite zwischen den Henkeln jedoch wird dieser obere Theil von einem grossen horizontalen Ausgusse unterbrochen; leider fehlt die entsprechende Stelle der andern Seite völlig; es kann indess nach der symmetrischen Anlage des Gefässes kaum zweifelhaft sein, dass auch dort ein gleicher Ausguss sich befand. So entstanden zwischen den Henkeln von selbst jederseits zwei Abschnitte.

Es war seit ältesten Zeiten Brauch und lässt sich bereits in der ganzen „mykenischen“ Vasengruppe nachweisen, den oberen getragenen Theil der Vasen für den Bildschmuck zu benutzen, den unteren nur mit gleichgültigen Streifen zu umschnüren. Jene vier Felder unseres Gefässes trugen denn auch den Hauptschmuck desselben. Auf der einen Seite (der auf Taf. 9 dargestellten) war links vom Ausgusse der gelagerte Phineus gemalt nebst den beiden geflügelt und mit gezücktem Schwerte nach rechts stürmenden Boreaden; das Bild ist leider verloren und nur rechts vom Ausgusse das mit den nach r. rennenden geflügelten Harpyien erhalten. Auf der andern Seite folgten die leider wiederum verlorenen Gorgonen, und zwar Medusa mit abgeschlagenem Kopfe, den Pegasos und Chrysaor gebärend, und die zwei geflügelten, nach r. laufenden Schwestern; es folgte dann zur anderen Seite des vorauszusetzenden Ausgusses das erhaltene Bild des nach r. entfliehenden Perseus und seiner schützenden göttlichen Begleiter. So bewegten sich alle vier Scenen nach rechts um das Gefäss herum; davon sind, wie gesagt, nur zwei in der Diagonale sich gegenüberstehende erhalten. Jedes Feld ist rechts und links von einer breiten Mänderborte umgeben; überdies sind auch die beiden zusammengehörigen Felder je durch den Ausguss geschieden.

Die decorative griechische Kunst hatte zeitig neben ihrer ältesten friesartigen Compositionsweise auch eine andere entwickelt, die man die metopenartige nennen möchte. Zwar die durch die Schilde des Achill und Herakles repräsentirte Entwicklung kennt die letztere noch nicht; dagegen tritt sie uns im Kypseloskasten und am amykläischen Throne bereits in reicher Fülle entgegen. Die einzelnen aus wenigen Figuren bestehenden mythischen Scenen sind dort ohne Zweifel jede von kräftigen ornamentalen Rahmen allseitig eingefasst zu denken, in der Art wie es uns die argivischen Bronzereliefs aus Olympia[5]) und die neuerdings in Korinth entdeckten und zum Theil nach Berlin gekommenen hoch alterthümlichen Goldreliefs lehren, die dem Kypseloskasten am allernächsten kommen dürften. Freilich bleiben die beiden Gattungen nicht immer scharf getrennt, sondern es finden die mannichfachsten Vermischungen statt; es werden sowohl metopenartige Compositionen, nebeneinander wiederholt oder durch gleichgültige Zuthaten erweitert, zu Friesen benutzt als auch ursprüngliche Friese durch Theilung in die metopenartigen Felder zerlegt. Das Letztere fand auf unserem Gefässe statt. Wie die

[3]) Gegen die Annahme, es habe ein Fuss auch ursprünglich gefehlt und das Gefäss sei für einen Untersatz bestimmt gewesen, sprechen vor Allem die gleich zu erwähnenden Strahlen.

[4]) Er erinnert an die hohen kreisförmigen Henkel der Dreifusskessel.

[5]) Ausgrab. v. Ol. Bd. IV, S. 18; Curtius, d. arch. Bronzerelief S. 12—14; Furtwängler, Bronzefunde S. 91.

Perseusscene hier in zwei, so ist sie z. B. auf dem kürzlich publicirten Dreifusse aus Tanagra (Arch. Ztg. 1881 Taf. 3) gar in drei Felder zerlegt.

Betrachten wir das Perseusbild näher: der Held entspricht ganz dem üblichen Typus wie ihn auch die *ἀσπὶς Ἡρακλ.* schildert (216 ff.); ohne den Boden zu berühren, schreitet er frei durch die Luft, an den Schuhen je einen kleinen nach vorn gerichteten Flügel (*πτερόεντα πέδιλα*), in kurzem gegürtetem, rothgemaltem Chiton; *ὤμοισιν δέ μιν ἀμφὶ μελάνδετον ἄορ ἔκειτο χάλκεον ἐκ τελαμῶνος*, doch ausser dem Gurte des mächtigen Schwertes kreuzt noch ein anderes Band die Brust und hinter oder neben dem deutlich gravirten Contur des Chitons an der Brust erscheinen r. und l. die Zipfel eines ebenfalls rothgemalten Sackes: *ἀμφὶ δέ μιν κίβισις θέε, θαῦμα ἰδέσθαι*; er trägt die Kibysis hier ebenso wie z. B. auf jenem Dreifuss (Arch. Z. 1881 Taf. 3) oder einer Amphora (bei Gerhard, A. V. Taf. 88). Die Arme streckt er in der typischen Weise aus, und zwar hat unser Künstler in Armen und Beinen die ganze Eckigkeit des alten Schemas bewahrt, die Spätere zu mildern suchten. Auf dem Kopfe aber, *δεινὴ δὲ περὶ κροτάφοισιν ἄνακτος κεῖτ' Ἄϊδος κυνέη, νυκτὸς ζόφον αἰνὸν ἔχουσα*; die Schlinge, womit die Kappe unter dem Kinn gebunden ist, sowie die an der Spitze, an welcher sie aufzuhängen war, sind treulich angegeben. Sein Gesicht ist, wie auf den altattischen und korinthischen Darstellungen gewöhnlich[6]), bärtig, was freilich auf die einfachste Weise angedeutet ist, indem das unbehaarte Fleisch an Gesicht und Hals rothgemalt, die Haare aber schwarz gelassen sind: man begnügt sich, wie so oft in der älteren Vasenmalerei, mit conventioneller Andeutung des Farbunterschiedes, ohne auf die Form näher einzugehen. So fliegt Perseus dahin, *σπεύδοντι καὶ ἐρρίγοντι ἐοικώς*; aber hinter ihm steht schützend seine Geleiterin Athena, durch die Beischrift ΑΘΕΝΑΙΑ gesichert, so wie neben Perseus mit Ausfall eines Buchstabens sein Name ϟΥƎϤƎΠ steht; die Namensform der Göttin giebt uns zugleich die Gewähr, dass wir es mit dem Producte eines attischen Künstlers zu thun haben. Die Göttin ist völlig waffenlos, nur mit langem Chiton und einem Mantel bekleidet, der ihr vom Kopfe über Rücken und Schultern nach vorn über die Arme fällt und roth gemalt ist. Dieser Typus der Athena scheint ein sehr alter und weithin verbreiteter gewesen zu sein; wir finden ihn, wieder mit Perseus zusammen, ganz ebenso, nur nach der anderen Seite gewendet, auf einer chalkidischen Amphora des British Museum, wo selbst dieselbe Bewegung des Unterarms wiederkehrt und der Mantel ebenfalls über den Kopf gezogen ist (Gerhard, A. V. Taf. 323); aber auch eine Bucchero-reliefvase zeigt dieselbe Athena bei Perseus, nur dass ihre Hand (es ist immer nur der eine Unterarm sichtbar) den Arm des Letzteren berührt (Micali, *mon. per s. alla stor.* 22). Aber auch sonst erscheint Athena in der archaischen Kunst zuweilen waffenlos, wie z. B. auf der Françoisvase. Die Individualisirung der Götter schritt eben nur langsam vorwärts, wie lange z. B. begnügten sich nicht die Athener in den kleinen Thonbildern ihrer Schutzgottheit, die sie auf der Burg darbrachten, mit dem ganz allgemeinen Typus der thronenden Göttin! — Links hinter Athena stand der mit Athena nicht selten (z. B. Gerh. A. V. Taf. 88; *Ann. d. Inst.* 1851 *tav. P*) dieser Scene beigefügte Hermes; nur der Rest eines seiner Unterbeine ist erhalten[7]); danach schritt er wie so oft von der Scene weg, wohl sich danach umsehend; die Absicht des Künstlers mochte sein, ihn den Gorgonen entgegenschreiten zu lassen, um sie abzuhalten von der Verfolgung. Dieses Eintreten göttlicher Hülfe ist offenbar eine etwas spätere Erweiterung des ursprünglichen in der *ἀσπὶς* geschilderten und auch an der Kypseloslade gebildeten, auf Perseus und die Gorgonen beschränkten Typus.

Werfen wir jetzt den Blick auf die Harpyien: in der Zweizahl, wie Hesiod es angiebt, stürmen sie dahin, und zwar nicht mehr in dem alten bei Perseus festgehaltenen Schema, sondern in der Na-

[6]) Wie andere Personen so stellte die altionische Kunst auch Perseus frühzeitig unbärtig dar, worauf freilich hier nicht näher eingegangen werden kann.

[7]) Der kleine Rest l. über Athenas Kopfe rührt nicht von Hermes, sondern von einer jener fallenden Zacken her, wie sie von oben hineinragen.

tur entsprechender Weise weitausschreitend und den Boden nur mit den Zehen berührend. Die Arme und Hände sind zwar bei der hinteren in der typischen Weise ausgestreckt, an der vorderen jedoch machte der Künstler den Versuch, das raffende gierige Greifen dieser Dämonen in den vorgestreckten Armen und den gekrümmten Händen auszudrücken. Vor beiden steht, wohl im Dualis zu lesen, *Ἀρεπυία,* an derselben Stelle, wo auf einer Würzburger Schale ionischer Fabrik (*Mon. d. I.* X, 8), ebenfalls mit Wegfall der Aspiration ARI... steht. Die Aspiration mangelt indess auch zuweilen auf altattischen Steinschriften (z. B. *C. I. A.* I, 473); bemerkenswerth ist noch die Einschiebung eines ε, das vielleicht auch auf der Schale stand, zwischen die beiden Consonanten. Unsere Harpyien tragen gegürtete roth gemalte Chitone, etwas kürzer als die jener Schale; mächtige Flügel ferner wachsen ihnen von der Brust, nicht wie gewöhnlich vom Rücken aus, nach hinten, und zwar ist nur je ein Flügel dargestellt, indem der zweite von dem vorderen ganz verdeckt gedacht wird. Der Vorliebe altionischer Kunst für vielfache Beflügelung entsprechend zeigt dagegen jene ionische Schale je vier Rückenflügel und überdies noch geflügelte Stiefel an den Harpyien, die dort über das dunkle, ziemlich natürlich gebildete schwarze Wasser hinfliehen. Die mit rothen Binden geschmückten Haare fallen lang in den Nacken: ἠυκόμους nannte sie ja schon Hesiod.

Da wir hier wiederum eine völlig sichere Darstellung der Harpyien aus archaischer Kunst haben, so dürfen wir wohl fragen, ob es überhaupt eine wesentlich andere gesicherte Darstellungsweise derselben giebt. Auch die Schriftsteller nämlich, von Hesiod an bis zur römischen Zeit, scheinen keine andere Vorstellung von den Harpyien zu haben, als die geflügelter stürmender Jungfrauen. Theognis (715) vergleicht menschliche Schnelligkeit der Füsse mit der der Harpyien und der Boreassöhne, eine Zusammenstellung, die eben auf die menschliche Gestalt der Harpyien weist und die durch einen Blick auf die Würzburger Schale unmittelbar deutlich wird. Bei Aeschylos (Eum. 50) vergleicht die Pythias, als sie die Eumeniden beschreibt, dieselben erst mit den Gorgonen, verbessert sich dann und fühlt sich an gemalte Darstellungen der Harpyien erinnert, um auch diesen Vergleich sofort zu beschränken; denn die Eumeniden seien ja nicht geflügelt wie jene. Diese Stelle zeigt unzweifelhaft, dass Aeschylus die Harpyien nur als geflügelte Jungfrauen kannte, ebenso wie er den Eumeniden noch die ältere ungeflügelte, jetzt durch die argivischen Reliefs[8]) bekannt gewordene (Mitth. IV, 9. 10) Bildung zutheilt. Aber auch bei Apollonius Rhodius (Arg. II, 187 ff. 223 ff. 227. 252. 267 ff.) findet sich nichts, was auf eine andere Vorstellung von den Harpyien hinwiese als die stürmisch fliegender Jungfrauen, ebenso wenig wie bei Apollodor (Bibl. I, 9, 21). Auch noch eine unteritalische Vase lucanischer Fabrik, wohl des dritten Jahrhunderts (*Mon. d. I.* III, 49), stellt sie nicht wesentlich anders dar als die ältesten Denkmäler. Die vielfachen Vermengungen der aus der griechischen Mythologie überkommenen Fabelwesen bei den Römern sind bekannt; lassen sich doch selbst Lucrez und Horaz bocksbeinige Satyrn zu Schulden kommen. Nichts anderes wird der Grund sein für die Vermischung mit der Sirenengestalt, die Virgil in seiner Schilderung der Harpyien vornimmt (Aen. III, 216. 233 u. s. w.) und worin ihm zahlreiche Spätere folgten.

Ich glaube, dass wir bei diesem Sachverhalte berechtigt sind, den bekannten Gestalten an dem archaischen Grabmale von Xanthos die herkömmliche, freilich schon mehrfach bezweifelte Benennung Harpyien zu versagen.

Zu unserer Vase zurückkehrend möchte ich noch dem etwaigen Missverständnisse vorbeugen, das die Hände der vorderen Harpyie für Vogelkrallen hielte; schon ihre Form berechtigt dazu nicht und die Annahme wird auch durch die völlig menschlichen Hände der Genossin unwahrscheinlich. Eher mag der Künstler an lange Nägel gedacht haben, was ganz im Geiste seiner Kunstepoche wäre; die Ker

[8]) Die hochalterthümliche Statuette aus Olympia, die G. Treu (Arch. Ztg. 1880, 49) für ein „Eumenidenidol" hält, ist dies indess sicher nicht; die vermeintlichen Schlangen sind Gewandsäume. Was sollten übrigens Eumeniden auch mit t o d t e n Schlangen — denn nur solche könnte man dort allenfalls erkennen.

des Kypseloskastens hatte krumme Nägel, und ὄνυχας μεγάλους erwähnt die ἀσπὶς Ἡρ. an den Keren, wie auch an den Händen der Ἀχλὺς dort μακροὶ ὄνυχες sind.

Gar viel bliebe noch zu sagen übrig, wenn wir die Stellung unseres Gefässes in der Geschichte der Vasenmalerei ausführlich erörtern wollten. Da dies jedoch nur in grösserm Zusammenhange geschehen könnte, begnügen wir uns mit wenigen Andeutungen. Wir haben offenbar eines der ältesten und hervorragendsten Producte der attischen Töpferei mit mythologischen Darstellungen vor uns; Manches deutet eine wesentlich alterthümlichere Stufe an als die Françoisvase, wogegen auch die Inschrift wenigstens nicht spricht, indem sie die Form ⊕ bietet, die auf der Françoisvase nur noch dreimal[9]) neben elfmaligem ʘ erscheint. Ein technisches Merkmal der Alterthümlichkeit ist dann vor Allem der völlige Mangel an aufgesetztem Weiss; denn die Fleischtheile der Athena sind in der Art der ältesten Vasenmalerei thongrundig gelassen und nur von einem Pinselcontur umrissen; die Frauen auf diese Weise von den Männern conventionell zu unterscheiden, ist der altkorinthischen Malerei speciell eigenthümlich. Die nächste Stufe ist die, jene umrissenen Theile weiss zu füllen[10]), die letzte auf der Françoisvase bereits erreichte, auch diese Theile zu firnissen und dann erst weiss zu bemalen[11]). —

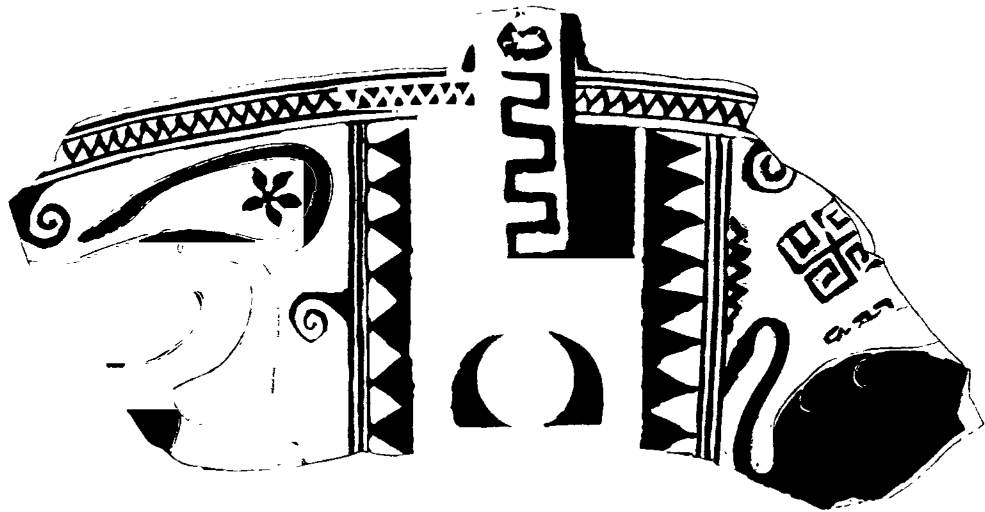
Noch schärfer zeigt sich der eigenthümliche Charakter unserer Vase indess in ihrer Ornamentik. Zwar wendet sie das streng stilisirte Flechtband von Palmette und Lotos bereits an, doch sind diese Elemente noch nicht vorherrschend und nur auf einen bescheidenen Streifen des unteren Theils beschränkt, während oben die breiten, aus Mäandermotiven gestalteten, offenbar der geometrischen Decoration entsprungenen Verticalbänder vor Allem in die Augen fallen. Von den noch sehr zahlreichen Füllornamenten ferner, welche die Françoisvase schon völlig aufgegeben hat, gehören die von oben hereinragenden Zacken mit umgebogener Spitze zu jenen wenigen Resten der überreichen Ornamentik der „mykenischen" Vasen, die sich, wenn auch etwas modificirt, in mehreren der ältesten griechischen Vasengattungen erhalten haben; sie sind sowohl den späteren geometrischen sog. Phaleronvasen, als den von mir sog. protokorinthischen Gefässen eigen: den letzteren auch die aus Punkten zusammengesetzten Rosetten. Wieder der geometrischen Decoration entlehnt sind dagegen die kleinen Zickzackmotive, ebenso das aus verticalen Zickzacklinien bestehende Band über dem Thierfriese, das dann auf den chalkidischen Vasen an derselben Stelle typisch ist.

Endlich gemahnt auch die Form unseres Gefässes an die in Attica einst speciell heimisch gewordene Gattung der „geometrischen" Vasen, insofern sie sowohl überhaupt die Formen mit weiten Oeffnungen liebt als auch nahe verwandte Schüsseln aufzuweisen hat. Grosse Schüsseln, freilich immer nur mit gewöhnlichen niedrigen Henkeln, sind dann auch in derjenigen Gattung altrhodischer Gefässe besonders üblich, die sich zunächst an die geometrische anschliessen; endlich sind es gerade grosse Schüsseln, welche wir stilistisch in Attica als Vorstufen unserer Vase erkennen müssen: so eine von Burgon aus Athen ins British Museum gebrachte mächtige Schüssel (Birch *History of ancient pottery* I, 257 no. 123) und das Fragment einer ähnlichen bei der Grabtholos von Menidi gefundenen (Kuppelgrab von Menidi S. 49, c), die umstehend in einer auf die Hälfte verkleinerten Abbildung folgt. Aber der fast plumpen Unbeholfenheit dieser Analogien gegenüber tritt die edle Strenge und Schönheit der Form unserer Vase besonders zu Tage. Sie scheint indess ohne wesentliche Nachfolge geblieben zu sein; mir wenigstens ist kein einziges dem unsrigen ganz entsprechendes Gefäss bekannt und die Form der Schüssel verschwindet überhaupt aus dem Formenvorrath attischer Keramik.

[9]) Dabei erwähne ich, dass nach meiner Revision des Originales jedesmal ⊕ nicht ⊗ steht, dem Gebrauche attischer Steinschriften entsprechend.

[10]) So die späteren korinthischen und ein Theil der chalkidischen Vasen.

[11]) Eine Zwischenstufe, die sowohl in chalkidischen wie in einzelnen altattischen Vasen (vgl. Arch. Ztg. 1881, S. 303) vertreten ist, behält den besondern Pinselcontur bei, obwohl sie den Raum schwarz füllt und dann Weiss aufträgt.



Endlich ist auch der Stil in den Bildern unseres Gefässes kein gewöhnlicher; er ist sowohl dem altkorinthischen wie dem altchalkidischen verwandt; an letzteren speciell erinnert die stürmische und doch natürliche Bewegung der Harpyien, auch ihre sorgfältig gezeichneten Kniescheiben. Besonders lebendig ist dann auf unserer Vase die individuelle Abstufung in der Zeichnung des Profils: man beachte die krumme Nase des Perseus, die an der Wurzel stark eingesenkte der Athena und das mächtige gerade Profil der Harpyien; etwas Aehnliches findet sich im Unterschied des Profils der Athena und der Männer auf einer chalkidischen Vase (*Mon.d.I.* I,51), schwerlich je auf korinthischen Gefässen. Auch die Thiere erinnern mehr an die auf chalkidischen Vasen beliebten wappenartigen Gruppen als an die korinthischen Friese. Die weidenden Pferde scheinen noch der geometrischen Gruppe zu entstammen. — So sehr unsere Vase ferner im Verhältniss zur korinthischen Gattung nach sauberer Präcision strebt, so sehr wird sie doch hierin von der späteren Françoisvase übertroffen, die jenes Streben in der mageren Schlankheit und den eckig regelmässigen Bewegungen ihrer Figuren auf die Spitze treibt.

Der Stellung unseres Gefässes, wie wir sie bis jetzt bestimmt haben, entspricht endlich auch die Technik desselben, die sich im Wesentlichen, in dem blass-röthlichen Thon und dem Firniss, an die spätere attisch-geometrische Classe anschliesst, mit Hinzufügung der Gravirung der Innenzeichnung und des aufgesetzten Roth; dem Brauche der korinthischen und anderer altattischer Vasen entsprechend ist auch das Gesicht der Harpyien wie der Sphingen roth gemalt und sind ihre Augen durch grosse gravirte Kreise wiedergegeben.

Diese Andeutungen mögen vorerst genügen, um die Publication dieses nach allen Seiten interessanten, ja einzigen Gefässes zu begleiten, das eine wesentliche Lücke unserer Kenntniss altattischer Keramik auszufüllen geeignet scheint.

A. Furtwaengler.



PARISURTHEIL

ATTISCHE LEKYTHOS

PARISURTHEIL AUF ATTISCHER LEKYTHOS.

(Tafel 11.)

Freundlicher Aufforderung der Redaction dieser Zeitschrift folgend habe ich mich bereit erklärt, die Publication auf Taf. 11 mit einigen Worten zu begleiten. Seit die Ueberzeugung immer mehr Boden gewinnt, dass nicht die Monumente des Textes wegen da sind, sondern umgekehrt, scheut man sich nicht mehr so sehr, Monumente zu allgemeiner Kenntniss zu bringen, über die sich wenig mehr sagen lässt, als was Jeder mit eigenen Augen sieht und sich selbst sagt. Und man thut recht daran. Unser Monument ist ein solches; und wer die begleitenden Textworte schreibt, kann wenig mehr thun, als demselben innerhalb der Reihe verwandter Monumente den Platz anweisen, auf welchen auch jeder Andere dasselbe setzen würde.

Es ist eine aus Athen stammende Lekythos [1]) der gewöhnlichen Form und Grösse, mit schwarzem Fuss und schwarzem Hals, auf welchem die Ornamente ausgespart und roth aufgetragen sind, in bekannter rothfiguriger Art. Auf der Hauptfläche ist weisser Grund hergestellt, als Unterlage für die schwarze Zeichnung. Technik der Vase und Ausführung der Zeichnung bieten in keiner Weise etwas Aussergewöhnliches. Die Zeichnung ist rasch und flüchtig hingeworfen, die Innenconturen roh eingeritzt, ohne eine Spur jener von Benndorf beobachteten nielloartigen Ausfüllung. Wäre die Zeichnung streng ausgeführt, so könnte sie ebensogut bereits rothfigurig sein; die Flüchtigkeit der Ausführung ist bekanntlich für die verfallende schwarzfigurige Malerei charakteristisch. Eine Zeitbestimmung ist schwer zu geben: noch in attischen Gräbern späterer Zeiten finden sich solche Lekythen alter Tradition.

Es ist natürlich nur Zufall, dass die Zahl der bisher in Attika gefundenen Vasen mit Darstellung des Parisurtheils verhältnissmässig gering ist [2]); mit schwarzen Figuren scheint bisher erst eine bekannt (Collignon 259). Die grosse Mehrzahl der in Etrurien, Sicilien und der Krim, manche der in Campanien und Apulien gefundenen Vasen mit dem Parisurtheile stammen ja sicherlich ebenfalls dorther.

Die Darstellung unserer Vase ist einfach und klar: die drei Göttinnen sind bereits vor Paris erschienen, in der gewohnten Reihenfolge: Hera mit Scepter, Athena, zwar ohne Aegis, aber mit Helm und Speer, Aphrodite als bescheidenes „Aschenbrödel“ zuletzt, die Arme nicht frei, sondern ganz in den Mantel eingehüllt, um jede Action zu ihren Gunsten unmöglich zu machen, das Haar nicht offen und stolz niederwallend, sondern in die mädchenhafte Haube gesammelt. Die Entscheidung des Streites steht unmittelbar bevor: ihre Gemüthsstimmung gegenüber der bescheidenen Aphrodite drückt Athena durch die typische Kopfwendung zu ihr einfach und dem alten Beschauer verständlich aus: schon auf den Darstellungen des älteren Typus, welche die Göttinnen noch auf dem Wege zum Ida zeigen, findet sich dieser Zug (z. B. Collignon 203), für die schwarzfigurigen Parisurtheile ist er charakteristisch (z. B. Gerhard A. V. 71), noch auf rothfigurigen Darstellungen ist er nicht vergessen (z. B. Gerhard 174. 175). Dass ursprünglich die verheissende und verheissene Schöne identisch sind, dass diese Vorstellung unwillkürlich die ältere Gestaltung des künstlerischen Typus noch beeinflusst haben mag, wird bei einem vergleichenden Blick auf die Dreischwestersagen anderer Völker wahrscheinlich [3]): die *Velena* an Stelle der Aphrodite auf einer pränestinischen Cista, die *Ἑλένη* an gleicher Stelle auf der apulischen Vase in Castle Ashby lasse ich als bedenkliche Reminiscenzen lieber bei Seite, damit mir nicht das *„mi velena“* der neuen monströsen Vase von Tragliatella entgegengehalten werde.

Hermes, bärtig, mit umgeschürztem Gewande, den ihm eigenthümlichen Schuhen, Schwert und

[1]) Berliner Vasensammlung, No. 2646.

[2]) Heydemann, griech. Vasenbilder 6, 11 a—d: Collignon, *Vases peints du Varvakion* 259 (= Heydem. 11*d*): 522; Rhein Mus. XXIX (Tafel) = *Bull. dell' Inst.* 1874, 114—116.

[3]) Usener, Rhein. Mus. XXIII. 362.

Kerykeion führt die Göttinnen; sobald Paris derselben ansichtig wird, unterbricht er erschrocken sein Leierspiel und versucht zu entfliehen: der Maler, welcher die unsterblichen Göttinnen noch nicht als solche von menschlichen Weibern unterschieden darzustellen vermag, bedarf neben der äusserlichen Hülfe der Attribute einer derartigen Reflexwirkung bei Paris, um die Verschiedenheit von Mensch und Gottheit, die Hoheit der letzteren, dem Beschauer auf indirectem Wege klar zu machen. Derselbe Zug kehrt wieder auf einer Reihe archaischer Vasenbilder [4]) und giebt noch manchen rothfigurigen Darstellungen einen eigenartigen Reiz alterthümlicher Naivetät; nur eine Abmilderung ist es, wenn Paris beschämt sich abwendet oder das Gesicht verhüllt. Hermes bemüht sich, den zur Flucht gewendeten durch Ueberredung zurückzuhalten, wobei er es an handgreiflicher Unterstützung seiner Rede nicht fehlen lässt. Je älter die Darstellung, desto deutlicher bemüht sich der Maler, sei es den Befehl, sei es den Zwang, welchen Hermes anwendet, auszudrücken: die gewöhnliche mildere Form der handgreiflichen Zurückhaltung ist es, wenn Hermes seine Hand auf des Paris Schulter legt (schwarzfigurig z. B. in Girgenti: *Bull. dell' Inst.* 1871, S. 256; rothfigurig: Gerhard A. V. 174. 175); die kräftigste Form, welche mir bis jetzt bekannt ist, bietet unsere Lekythos: das alte Schema des Ringkampfes zwischen Peleus und Thetis bot offenbar das Motiv.

Auf den rothfigurigen Darstellungen ist Paris unbärtig: so malen ihn Brygos und Hieron, bärtig zeigen ihn die schwarzfigurigen Vasen fast durchweg, selbst noch ziemlich späte; unsere Vase zeigt ihn schon unbärtig, wie es dem Liebhaber der Helena ziemte; auch dieser Umstand dient, sie zeitlich ziemlich gegen Ende der schwarzfigurigen Malerei anzusetzen. Vielleicht lässt sich in demselben Sinne die Leier verwerthen, mit welcher ebenso wie mit der Andeutung von Gebüsch der Versuch gemacht ist, die Situation des Paris und den Moment vor dem Herankommen der Göttinnen zu veranschaulichen, ein Versuch, welcher einen ersten Schritt zum Verlassen jener fictiven Einheit der Zeit bezeichnet, welche für die naive Kunst älterer Zeit so charakteristisch ist. [5]) Otto Jahn hat bekanntlich läugnen wollen, dass die Leier auch auf schwarzfigurigen Vasenbildern dem Paris eigen sei, nur auf denjenigen finde sie sich, *quae simplicitatem vere Graecam optimae aetatis prae se ferunt* [6]). Allerdings drückt sich Jahn vorsichtig aus, eingedenk des *dies diem docet.* Schon im Welcker'schen Verzeichniss von 1845 (Alte Denkmäler V, 387ff.) sind vier schwarzfigurige Vasenbilder aufgeführt, die Paris mit der Lyra zeigen, und welche für archaistisch zu halten kein Grund vorliegt [7]). Unsere Lekythos bietet ein neues sicheres Beispiel.

Die ungemein zahlreichen Darstellungen des Parisurtheils geben in ihrer ununterbrochenen langen Reihe ein höchst lehrreiches Bild von der Veränderung der Anschauungen, von der veränderten Stellung des Menschen gegenüber der Gottheit insbesondere. Die zweite Hälfte des fünften Jahrhunderts ist hier die deutliche Markscheide. Schwerlich viel mehr als etwa 80 Jahre nach der Lekythos hat ein athenischer Maler das Alabastron gemalt, dessen beide Hauptfiguren im Zinkdruck hier zu publiciren angezeigt erschien: einen anderen Commentar, als den Vergleich mit der Lekythos bedarf das Bild ja nicht. Auf der Rückseite sind nur Hera und Athena dargestellt gewesen, gewesen, sage ich, denn die Linien sind so verwischt, dass nur noch Weniges sich erkennen lässt und eine

[4]) Luckenbach, Verhältniss der Vasenb. zum ep. Kyklos S. 593.

[5]) Robert, Bild und Lied S. 13 ff.

[6]) *Bull. dell' Inst.* 1842 p. 27.

[7]) Welcker 20 = Heydemann, Mitth. aus den Antikensamml. in Ober- und Mittelitalien 88, 24 (Overbeck Her. Gall. IX, 5): 21, mir im Original bekannt und auf meine Veranlassung neu gezeichnet: das Ganze ist ein 1791 in Rom von Graf Franz Erbach erworbener und unter seinen Augen in Neapel restaurirter Vasenuntersatz, an welchem alles Wesentliche alt ist; die Zeichnung ist sehr flüchtig, aber echt archaisch, besonders interessant als Vorgängerin der Aphrodite auf der Berliner Hieronschale die von zwei „knieend laufenden" Eroten umgebene Aphrodite. Hermes fasst den forteilenden Paris am rechten Arm. (Paris fehlt gänzlich auf der auch für die Opferscene des oberen Streifens völlig unzuverlässigen Publication Creuzer's.) 22 = *Bull.* 1871, 251 (Förster). 26.

Publication unthunlich erschien. Hera erhebt die Linke, und hält in derselben einen Zweig (?), während die Rechte das lange, schräg an die Schulter gelehnte Scepter umfasst; Athena trägt Helm und Aegis; die r. Hand liegt an der Hüfte. Das Alabastron wurde von Heydemann in einer athenischen Privatsammlung gesehen und beschrieben[1]) und ist jetzt im Berliner Museum.

Zu vergleichen sind namentlich die Vasen Gerhard A. V. 176, wo Paris auch die gleiche Art Gamaschen trägt, und *Élite céram.* II, 28.

Heidelberg. F. v. Duhn.

[1]) Heydemann, griech. Vasenbilder 1, 13, *i*



ZU DEN FUNDEN VON OLYMPIA.

II.

Die Anordnung der Statuen im Ostgiebel des Zeustempels.

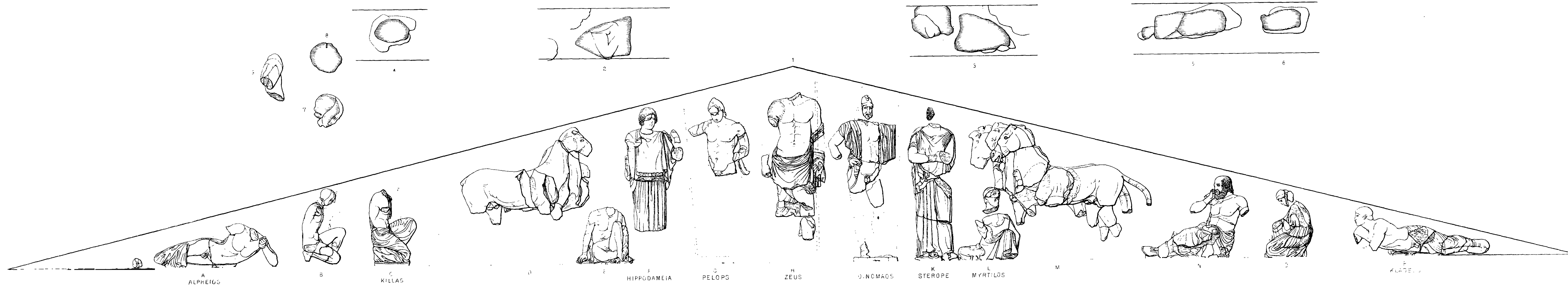
(Tafel 12.)

Wenn ich mit der Ueberschrift dieser Zeilen an das Thema eines vor fünf Jahren in dieser Zeitschrift (XXXIV 1876 S. 174ff.) veröffentlichten Aufsatzes wieder anknüpfe, so geschieht dies in der Absicht, an die Stelle jenes ersten Versuches eine Reconstruction des Ostgiebels zu setzen, welche mit dem vollständigsten Material gearbeitet ist, das die nunmehr seit anderthalb Jahren abgeschlossenen Ausgrabungen überhaupt zur Verfügung stellen konnten.

Von früheren Anordnungsvorschlägen fällt der von Urlichs (Bemerkungen über den olymp. Zeustempel, Würzburg 1877) ebenfalls in jene Zeit der ersten Freude über die olympischen Funde, in der wir uns alle im Vertrauen auf Pausanias beeilten, mit den paar Statuen des ersten Ausgrabungsjahres in den leeren Giebelrahmen einzuziehen. Schon nach Abschluss der zweiten Campagne jedoch konnte G. Hirschfeld für seine Reconstruction in der Deutschen Rundschau (IV, 2 S. 309ff.) bereits dieselbe Zahl von Statuen verwenden, die uns jetzt zur Verfügung steht, wenn auch ohne die später angefügten Gliedmaassen und Köpfe. Adler (Ausgrabungen zu Ol. II Taf. 35) und Milchhöfer (Im neuen Reich 1877 II S. 206ff.) glaubten zwei Statuen mehr, als die Beschreibung des Pausanias und die Funde vor der Ostfront ergaben, in ihre Reconstructionen aufnehmen zu müssen. Die bald darauf von Curtius vorgeschlagene und in einer der Berliner Aufstellungen zur Ausführung gebrachte Anordnung der Ostgiebelstatuen liegt der kleinen Skizze im I. Jahres-Supplement zu Meyers Conversationslexicon zu Grunde (Text von R. Weil); sie wird in der in Vorbereitung befindlichen neuen Ausgabe des provisorischen Werkes über die Ausgrabungen zu Olympia in umfangreicherer Weise zur Veröffentlichung kommen. Dieselbe Reihenfolge der Figuren hat auch Kavvadias (*ὁ Παιώνιος καὶ τὰ ἔργα αὐτοῦ* Athen 1879) angenommen.

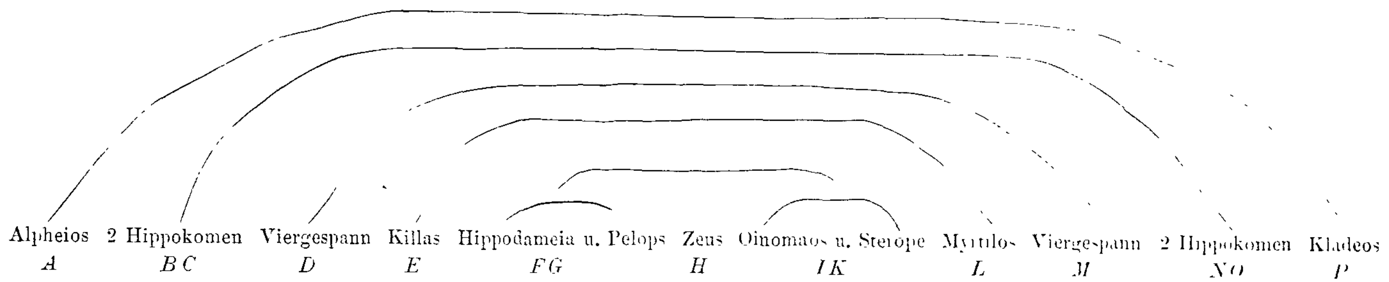
Endlich ist auch diejenige Reconstruction, welche sich mir selbst ergeben hatte, nach meiner Aufstellung im Berliner Campo Santo schon von Anderen veröffentlicht worden, und zwar von Overbeck in der 3. Auflage seiner Geschichte der griechischen Plastik I Fig. 90 und von Perry *Greek and Roman Sculpture* S. 235 Fig. 91. Auf Tafel 12 ist dieselbe nach Zeichnungen der Herren van Geldern, Höhn und Fabricius in ungefähr $^1/_{40}$ der wirkl. Gr. wiedergegeben. Die lichte Breite und Höhe der Tympanonwand ist dabei nach Dörpfelds Messungen auf 25,60 zu 3,20 m. (80:10 olymp. Fuss) angenommen und dazu, um die volle lichte Grösse des Giebelrahmens zu erhalten, das 0,105 m. hohe Kyma über der Tympanonwand hinzugerechnet worden. Die verlorenen Gliedmaassen der Figuren wurden nur so weit ergänzt, als dies für das Verständniss der Handlung und die Beurtheilung der Raumwirkung unumgänglich nöthig war. Ich habe mich dabei vielfach, insbesondere aber für die Haltung der rechten Arme von *A L P*, der linken von *K* und *O*, der Berathung durch Herrn Bildhauer Grüttner zu erfreuen gehabt, welcher die olympischen Giebelgruppen im Auftrage von E. Curtius und unter meiner Mitwirkung in kleinen Modellen nachgebildet und ergänzt hat[1].

[1] Die Modelle werden demnächst von Curtius in der oben erwähnten Olympiapublication veröffentlicht werden und sind auch in Abgüssen käuflich.



OSTGIEBEL DES ZEUSTEMPELS ZU OLYMPIA

Bekanntlich ergiebt sich aus der Aufzählung bei Pausanias V 10, 6f. für den Ostgiebel des Zeustempels die nachstehende Reihenfolge von Figuren:



13 menschliche Gestalten also und 2 Viergespanne, im Ganzen 21 Figuren, enthielt der Giebel. Denn die Absicht vollständiger Aufzählung erhellt bei Pausanias, auch abgesehen davon, dass der Wortlaut seiner Beschreibung die einzelnen Gestalten eng und lückenlos untereinander verknüpft, schon daraus, dass sich beide Giebelhälften, Figur für Figur, symmetrisch entsprechen. Es ist daher sicherlich kein Zufall, wenn wir vor der Ostfront des Zeustempels genau die gleiche Zahl von Statuen ausgegraben haben, die sich durch Grösse, Stil und Material, symmetrische Compositionsweise und technische Behandlung der roh behauenen und mit quadratischen Dübellöchern versehenen Rückseiten als zusammengehörige Glieder einer und derselben zum Tempel gehörigen Giebelgruppe zu erkennen geben. Sie sämmtlich der östlichen Giebelgruppe einzuordnen sind wir, ausser durch den Fundort, besonders auch durch den Umstand genöthigt, dass der westliche Giebel vollständig gefüllt ist, wie ich dies in den Erläuterungen zu meinem Reconstructionsentwurf desselben darzuthun versucht habe (Ausgr. III Taf. 26—27 S. 22, IV S. 23[2]). Wenn sich bei jener Gelegenheit ergeben hat, dass auch die westliche Giebelgruppe ursprünglich 21 Gestalten enthielt, so hat die gleiche Zahl für den Ostgiebel hierdurch eine weitere Bestätigung erfahren. Die Behauptung endlich, dass der Raum im Giebel mit den 21 Figuren nicht zu füllen sei, haben die im Berliner Campo Santo angestellten Versuche praktisch widerlegt.

[2]) Damit fällt auch die von Brunn, Sculpturen von Olympia II S. 444ff. aus stilistischen Gründen vermuthete Zugehörigkeit des im Osten gefundenen knieenden Mädchens (O) zur Westgiebelgruppe. Pausanias oder seinen Gewährsmann von dem Irrthume freizusprechen, dass er das Mädchen für einen Stallknecht angesehen, bleibt daher nach wie vor unmöglich

Ist es also in der That sicher, dass die Ostgiebelgruppe nie mehr als 21 Gestalten umfasst hat und dass wir dieselben sämmtlich noch besitzen, so fragt sich weiter, ob wir für ihre Anordnung einzig und allein auf die Statuen selbst angewiesen sind, oder ob uns dabei auch noch die Fundthatsachen zu Hilfe kommen.

In der Arch. Ztg. 1876 S. 178 und 187 ff. hatte ich, freilich vor der Auffindung der meisten Mittelfiguren und ohne damals noch das olympische Ausgrabungsfeld aus eigener Anschauung zu kennen, aus den Fundberichten schliessen zu können geglaubt, dass zwar die meisten Statuen des Ostgiebels vor ihrer Auffindung bereits verschleppt und theilweise verbaut gewesen seien, dass aber wenigstens drei derselben, welche näher zur Tempelfront als die übrigen nebeneinander ausgegraben worden waren, bei ihrer Auffindung noch an ihren Fallstellen gelegen haben müssten. Es sind dies die Statuen des sinnenden Greises *N*, des sitzenden Knaben *E* und der Oberkörper des Kladeos *P*, deren dicht nebeneinanderliegende Fundorte die Uebersichtskarte Ausgr. II Taf. 33 c. 9 m. östlich von der NOEcke des Tempels angiebt, leider freilich, wie ich gleich hier hervorheben will, ohne die Fundstellen und Verschleppungslinien der erst später aufgefundenen, weit weggewälzten Theile dieser Gestalten zu verzeichnen. Hierdurch nämlich entsteht, im Widerspruch mit den Thatsachen, der falsche Schein, als ob sich die Verschleppungsthätig-

keit nicht auch auf die Gegend, wo diese drei Stücke lagen, erstreckt hätte. Immerhin aber sind die Statue des Greises, bis auf die Beine und Arme, und der Oberkörper des Kladeos — Kopf, Arme und der ganze Untertheil der Figur waren weit nach Osten verschleppt — nachweislich noch in ihrer Falllage verblieben. Es war daher auf den ersten Blick in der That das Wahrscheinlichste, dass dies auch von dem zwischen beiden Statuen aufgefundenen sitzenden Knaben gelten müsse, und zwar um so mehr, als derselbe auch seiner Grösse nach sich ungefähr für die Giebelstelle zwischen Greis und Kladeos zu eignen schien. Endlich konnte auch mit einem Schein von Recht der Umstand, dass beide Hälften der Knabenstatue hier zusammen lagen, gegen eine Verschleppung derselben geltend gemacht werden. Und so haben denn in der That fast sämmtliche bisher bekannt gewordene Reconstructionsversuche dem sitzenden Knaben im Giebel die zweite Stelle von rechts (bei *O*) angewiesen und denselben zu einem Gefährten des Kladeos gemacht. Eine Ausnahme macht nur Urlichs, der ihn bei *L* einordnet.

Allein ich bin überzeugt, dass der sitzende Knabe diese Stelle im Giebel schon aus technischen Gründen niemals eingenommen haben könne, wie weiter unten ausführlich auseinandergesetzt werden wird. Dazu hat mir eine mehrjährige Thätigkeit auf dem olympischen Ausgrabungsfelde eine lebendige Anschauung davon gegeben, wie entsetzlich die Zerstörung, wie rege und alles verschlingend die Bauthätigkeit später hier angesiedelter Geschlechter, wie gross der Umfang, wie weit das Gebiet und wie völlig unberechenbar die Zufälle bei den Verschleppungen gewesen sind; haben wir doch, um nur eines der bekanntesten Beispiele anzuführen, das ganze Schatzhaus der Megareer mit allen Baugliedern und sämmtlichen Skulpturen, welches ursprünglich in der NO Ecke der Altis stand, im äussersten Südwesten derselben, c. 230 m. weit von seinem ursprünglichen Platze verbaut gefunden. Bei den Giebeltrümmern des Zeustempels vollends liegen verschleppte Torsen und Gliedmaassen und solche Stücke, welche noch in ihrer Falllage verblieben sind, so wirr durcheinander, dass ihre Fundorte nirgends zu Ausgangspunkten und Beweisen für die Vertheilung der Statuen in den Giebeln gebraucht werden dürfen[3]). Man versuche doch z. B. den Westgiebel aus der Fundkarte Ausgr. II, 33 zu reconstruiren und sehe in welches Wirrsal man damit gerathen würde.

Da übrigens die westliche Giebelgruppe in ihrem Aufbau in allem Wesentlichen gesichert ist — wenigstens sind mir keine Einwendungen gegen meinen Wiederherstellungsversuch bekannt geworden und das Meiste hat sich ja auch durch weitere Funde controliren lassen —, so eignet dieselbe sich in der That vortrefflich dazu, um an ihr den Werth oder Unwerth der Fundstätten zu demonstriren[4]).

So liegen z. B. gleich von den beiden grössten Gruppen des Giebels zu beiden Seiten der Mittelfigur die am schwersten transportablen Hauptheile der einen, der Hippodameiagruppe *IK*, auf fast 45, die ihres Gegenstückes *MN* auf mehr als 50 m. vor der ganzen Westfront des Zeustempels verstreut, welche selbst nur eine Breite von etwa 30 m. hat. Und von der Gestalt des zu letzterer Gruppe gehörigen Theseus *(O)* sind sogar auf dem ganzen weiten von uns ausgegrabenen Gebiete bisher nur völlig unbedeutende Splitter aufzufinden gewesen.

Der kolossale Körper der Mittelfigur des Apollon selbst ist über 30 m. weit von seinem Fallorte nach Süden weggewälzt worden; und seinen rechten Arm nebst den Schenkeln fanden wir gar vor der Ostfront des Tempels verbaut. Für die Verschleppung dieser seiner Gliedmaassen war in ihrer Verwendung zu den kümmerlichen Hüttenbauten im Osten des Zeustempels doch wenigstens

[3]) Ich spreche hier ausdrucklich nur von den Fundorten der Giebelfiguren des Zeustempels, nicht von seinen Metopentheilen: denn dass fur diese, welche durch ihre Falllage auf dem bedeutend erhöhten Stylobate des Tempels wenigstens vor fremdartigen Einschleppungen bewahrt blieben, andre Regeln der Beurtheilung gelten, ist selbstverständlich.

[4]) Freilich muss ich vorausschicken, dass die nach dem zweiten Ausgrabungsjahre veröffentlichte Fundkarte nicht nur, wie das nicht anders sein konnte, unvollständig ist, sondern auch mehrere irrige Bezeichnungen (Deidamia, Theseus, Kaineus u. A.) enthält, welche sich an die Hirschfeldsche Reconstruction anschlossen. Diese Angaben sind daher im obenstehenden stillschweigend ergänzt und berichtigt worden.

noch ein Grund ersichtlich. Vergebens aber fragt man sich bei den unverbaut daliegenden Kolossen des Westgiebels, was die späten Bewohner des olympischen Thales wohl veranlasst haben mochte, solche Steinmassen so weit fortzubewegen.

Andere Statuen des Westgiebels dagegen scheinen noch in ihrer Falllage zwischen den umgebenden Baugliedern, über denen sie ursprünglich aufgestellt waren, liegen geblieben zu sein, wie man freilich erst folgern kann, nachdem man den ursprünglichen Standort der Bildwerke aus diesen selbst wiedererkannt hat. So z. B. die Haupttheile der beiden grossen Seitengruppen *RS* und *DE* mit den knieenden Lapithinnen und deren benachbarten Statuen. Und hier ist es, wo man glücklicher Weise ganz ähnliche Combinationen beobachten kann, wie sie ein Spiel des Zufalls vor der NOEcke des Tempels dadurch herbeigeführt hat, dass der sitzende Knabe zwischen Greis und Kladeos gerieth.

Die Haupttheile der Statuen *QRST* des Westgiebels sind in ihrer Falllage, oder doch wenigstens dicht bei ihren Fallstellen und nahe von einander neben den Trümmern von Säule 2 und 3 (von Süden gerechnet) liegen geblieben, über denen sie ursprünglich standen. Aus diesem Complex nun ist der Torso des Knaben *P*, der mit dem Kentauren *Q* eine Gruppe bildete, über 20 m. weit nach Norden verschleppt, und dafür die Statue des knieenden Lapithen *C* aus der entgegengesetzten linken Giebelhälfte über 15 m. südlich von seinem Fallorte weg und ganz in die Nähe unserer Statuen gewälzt worden. Warum, ist absolut nicht ersichtlich.

Wollte man hier nun schliessen, wie ich selbst und Andere früher bei Gelegenheit jenes Dreivereins von Statuenfunden vor der NOEcke des Tempels geschlossen haben, so müsste man auch hier den Lapithen *C* beim Aufbau der Gruppen *QRST* verwenden, und andrerseits den Knaben *P* mit dem Kentauren *F*, dessen Brust bei der Auffindung dicht neben ihm lag, zu einer Gruppe vereinigen. Denn — und dies ist der zweite analoge Fall — Theile der Gruppen *DE* und *FG* scheinen hier ebenfalls in situ zu liegen, während statt des nach Süden verschleppten Lapithen *C* der bereits erwähnte Knabentorso *P* und zwei unmittelbar aneinanderschliessende Haupttheile der grossen Gruppe *MN* von Süden aus hierher gewälzt wurden. Man sieht, wie trügerisch dergleichen Schlüsse aus den Fundorten sind.

Nun steht es aber, wie sich ziffermässig erweisen lässt, mit den Verschleppungen vor der Ostfront des Zeustempels nicht weniger schlimm als im Westen. Ja es scheint fast, als ob dieselben hier nur deswegen nicht noch viel schlimmer gewesen sind, weil sich die späteren Ansiedelungen daselbst ganz nahe an den Tempel herandrängten, so dass so manches Stück unmittelbar an seinem Fallorte verbraucht werden konnte, während in der Nähe der Westfront sämmtliche Statuen unverbaut daliegen. Trotzdem sind von 20 Ostgiebelstatuen — um den sitzenden Knaben *E* vorläufig bei Seite zu lassen — nicht weniger als 9 vollständig und weitere 9 zur Hälfte oder mehr als zur Hälfte verschleppt. Nur von zweien, dem sitzenden Greise *N*, und der Sterope *K* sind im Wesentlichen nur die Extremitäten weiter fortgetragen worden.

Zu den in allen ihren Theilen verschleppten Gruppen gehört das ganze nördliche Viergespann, von dem drei Theile, so ziemlich die schwersten Marmorblöcke im ganzen Giebel, nicht weniger als c. 20 m. weit nach Norden weggewälzt worden sind. Wunderlicher Weise hat man alle drei aneinanderpassenden Stücke an ein und dieselbe entfernte Stelle hingeschleppt, an der auch die Torsen des knieenden Knaben *B* und des knieenden Mädchens *O* aufgefunden wurden, Statuen, die nie und nimmer, im Giebel nebeneinander gestanden haben können.

Auch auf die Gegend, in welcher die drei streitigen Statuen *N*, *E* und *P* ausgegraben wurden, hat sich, wie bereits bemerkt, die Verschleppungsthätigkeit nachweislich erstreckt. Denn vom Kladeos sind nicht weniger als die ganze untere Hälfte, der Kopf und die Arme in der Gegend der Echohalle verbaut worden, vom Greis die Beine im Leonidaion; vom sitzenden Knaben endlich fehlt der Kopf.

So bleibt denn von allen Gründen, welche dafür geltend gemacht werden könnten, dass der Knabe sich zwischen Greis und Kladeos in seiner Falllage befinden müsse, nur noch der übrig, dass beide Hälften der Figur nebeneinander liegend aufgefunden worden seien, und dass eine Verschleppung zweier zusammengehöriger Theile an einen und denselben Platz unwahrscheinlich sei. Aber dieser Fall hat sich bei unseren Giebelstatuen nicht weniger als vier Mal wiederholt, und zwar das eine Mal (bei dem bereits erwähnten Nordgespann *M*) derart, dass sogar d r e i aneinanderpassende, schwere Blöcke 20 m. weit an eine und dieselbe Stelle transportirt wurden. Ferner sind Oinomaos und Hippodameia in zwei zusammenschliessenden Theilen über 20 m. weit nach Süden verschleppt worden; und von der Westgruppe *MN* lagen, wie bereits erwähnt, die beiden aneinanderpassenden Haupttheile der Lapithin und des Kentauren c. 15 m. nördlich von ihrer Fallstelle neben einander.

Hält man sich dazu gegenwärtig, dass auch die tiefer als die Giebelfunde liegende byzantinische Mauer kein Hinderniss für den Transport derselben nach Norden abgeben konnte, wie übrigens auch die Verschleppung des nördlichen Viergespannes beweist, so ist, wie mir scheint, durch die angeführten Analogien erwiesen, dass aus dem Umstand, wie *N*, *E* und *P* dicht nebeneinander aufgefunden worden sind, keineswegs gefolgert werden könne, sie müssten auch im Giebel nebeneinander gestanden haben, vollends wenn, wie sich zeigen wird, gewichtige Gründe in Composition und Bearbeitung der Statuen selbst dagegen sprechen.

Als allgemeines Resultat einer Vergleichung der Fundstellen mit den ursprünglichen Standorten der Giebelstatuen darf man mithin aussprechen, dass sich aus den ersteren mit Sicherheit lediglich auf die Zugehörigkeit zur Ost- resp. zur Westgiebelgruppe schliessen lasse — und auch dies nur für die schwerer transportablen Haupttheile der Statuen, nicht für ihre leichteren Extremitäten, die zum Theil von West nach Ost und vice versa verschleppt sind. Umgekehrt wird man freilich, nachdem man die richtige Aufstellung im Giebel aus den Statuen selbst erkannt hat, hier und da folgern können, die eine oder andere Statue oder deren Theil müsse noch in der Falllage verblieben sein, während daneben bei weitem die Mehrzahl derselben verschleppt und verbaut worden sind.

Wir lassen daher die Fundorte für unsere Untersuchung gänzlich bei Seite und wenden uns jetzt zu einer Prüfung der Bildwerke selbst.

Unter den 21 Statuen des Ostgiebels sind zunächst die beiden F l u s s g ö t t e r *A* und *P* durch die Raumverhältnisse der Giebelecken in ihrer Aufstellung gesichert. Auch über ihre Benennung ist, vollends seit der Auffindung des jugendlichen Kladeoskopfes, ein Zweifel nicht mehr möglich. Die fortschreitende Anfügung von Fragmenten hat die Bewegung ihrer Gliedmaassen immer deutlicher erkennen lassen: Alpheios, gemächlich gelagert, blickt zur Mitte hin, sein, natürlich bärtiges, Kinn auf die linke Hand stützend; die Rechte legte sich, wie Grüttner aus den Muskelzügen der Brust und einer kleinen Bruchstelle über der Mitte des rechten Oberschenkels erkannt hat, leicht an den Saum des um die Beine geschlagenen Gewandes; also ein ähnliches, wenn auch sehr viel zahmeres Motiv, wie das des Kephisos im Parthenongiebel. Kladeos dagegen, als der Jüngere, sieht, etwas täppisch auf dem Bauche daliegend und auf den linken Unterarm gestützt, dem Vorgang in der Mitte zu. Der rechte Unterarm war, wie sich aus der Drehung des Biceps ergiebt, mit einem sprechenden Gestus erhoben, ähnlich wie bei der Ortsnymphe *V* in der rechten Ecke des Westgiebels. Dass man aus dieser Geberde nicht auf einen Dialog mit der benachbarten Figur zu schliessen brauche, zeigt ebenfalls ein Vergleich mit der entsprechenden Gestalt des Westgiebels, welcher die knieende Alte *U* den Rücken zuwendet. Sind die vorgetragenen Vermuthungen über die Ergänzung der Flussgötter richtig, so hätte also keiner von ihnen ein Attribut gehalten.

Gesichert in Aufstellung und Deutung ist ferner durch überragende Grösse die Mittelfigur, Z e u s

(*H*). Die Beine desselben habe ich, leider nur zum Theil, aus kleineren Bruchstücken zusammensetzen können, von denen das zu unterst angefügte Fragment des linken deswegen merkwürdig ist, weil es eine Art Marmorfournirung für die Falten am unteren Saume des Mantels erweist. Eigenthümlich eingestückt war auch der Zeigefinger der linken Hand, die, was zuerst Furtwängler gesehen hat, wohl das Scepter trug. Hierzu passt die Haltung der Hand vortrefflich; auch würde man ein Blitzbündel wohl eher in der Rechten voraussetzen. Die Rechte aber fasst statt dessen einfach den Saum des Mantels, wie durch das anpassende Faltenfragment in der Hand jetzt unzweifelhaft erwiesen wird.[5]) Dass man statt auf ein sinnvolles Attribut hier durch die Thatsachen auf einen vielleicht der Natur abgelauschten, in diesem Zusammenhange aber jedenfalls völlig bedeutungslosen Gestus geführt wird, scheint mir methodologisch besonders lehrreich und für die Beurtheilung der künstlerischen Gesinnung, aus der hier gearbeitet worden ist, höchst charakteristisch. Darauf, dass Grüttner beim Alpheios eine ähnliche, dort aber besser motivirte Geberde constatirt hat, haben wir bereits hingewiesen.

Der Kopf der Zeusstatue ist trotz sechsjähriger Grabungen vor der Ostfront nicht aufzufinden gewesen. Wir sind daher darauf angewiesen, ihn uns etwa mit Hilfe des Terracottakopfes Ausgr. IV Taf. 26b zu ergänzen, indem wir dessen strengere Formengebung mit den freieren Elementen des Apollokopfes vom Westgiebel zu versetzen suchen. Vom Halse des Zeus ist zum Glück gerade noch so viel erhalten, um eine scharfe Wendung des Hauptes zur rechten Schulter hin zu constatiren. Offenbar sollte durch diese Bewegung für den Beschauer die innerliche Hinwendung des siegverleihenden Gottes zu Pelops versinnlicht werden. Diesen werden wir daher auf derjenigen Seite zu suchen haben, nach welcher der Gott blickt.

[5]) Es ist dieselbe Hand, welche ich früher ihrer Grösse und ihres nordwestlichen Fundortes wegen — sie ist in der Palästra zum Vorschein gekommen — der Mittelfigur des Westgiebels zuschreiben zu müssen glaubte, und die sich daher Ausgr. III Taf. 26—27 über dem Reconstructionsentwurf desselben abgebildet findet.

In der That kann jetzt kein Zweifel mehr bestehen, dass der Bericht des Pausanias darin vollkommen genau ist, dass er Pelops (*G*) auf die Seite des Alpheios, Oinomaos (*I*) auf die des Kladeos stellt, und dass er die Ausdrücke rechts und links, wie Michaelis Arch. Ztg. 1876 S. 168f. richtig erkannt hatte, vom Beschauer aus verstanden wissen will, wenn er schreibt: *ἔστιν Οἰνόμαος ἐν δεξιᾷ τοῦ Διὸς* und *τὰ δὲ ἐς ἀριστερὰ ἀπὸ τοῦ Διὸς ὁ Πέλοψ*. Hirschfeld hatte mithin Recht, in seiner Aufstellung den Worten des Pausanias hierin genau zu folgen. Mich selbst und Andere hat früher die Reminiscenz an die Vasenbilder mit dem Oinomaosopfer (Arch. Ztg. 1876 S. 175 Anm.) zu dem Glauben verleitet, die beiden Protagonisten könnten Zeus nicht den Rücken zugekehrt haben. An ein Opfer zu denken, verbieten jetzt aber schon die theilweise wiedergefundenen Gliedmaassen beider Gestalten, aus denen hervorgeht, dass Oinomaos die Linke wohl auf einen Speer stützte und, den rechten Arm in die Seite gestemmt, trotzig dastand, während Pelops, den Schild am linken Arm, in der Rechten die Lanze, bescheiden niederblickt. Dass Beide Zeus den Rücken zuwenden, wird auf die Weise zu erklären sein, dass der Gott ungesehen von den Theilnehmern der Handlung gegenwärtig sein sollte, sichtbar nur für den Beschauer, dem er den göttlichen Beistand beim Siege des Pelops verbürgte.

Weitere Gründe für die Richtigkeit dieser Aufstellung ergeben sich, wie ich bereits im 45. Olympiaberichte (Arch. Ztg. 1880 S. 114 f.) darzulegen versucht habe, aus der Gruppirung des Pelops mit Hippodameia, des Oinomaos mit Sterope.

Welche von den beiden Frauengestalten *F* und *K* Hippodameia und welche Sterope sei, kann schon wegen der volleren, weicheren, matronalen Formen von *K* nicht zweifelhaft sein. Noch deutlicher wird es durch die gleichsam resignirt sinnende Geberde, mit der Sterope seitwärts geneigten Hauptes ihre Linke dem Kinn nähert — Herr Grüttner hat die Ansätze der Finger am Gewandsaum über dem Busen wiedererkannt. Hippodameia dagegen fasst mit bräutlichem Gestus — ich habe die

Linke unter den Fragmenten herausfinden können — das Gewandstück, welches sich über Schultern und Rücken hinzieht. Ihre Rechte mag etwa eine Binde als Siegeszeichen gehalten haben, wie in jener Erzgruppe, die im olympischen Hippodrome stand (Paus. VI 20, 19). Ein wesentlicher Unterschied in der Haartracht scheint zwischen beiden Gestalten nicht bestanden zu haben, wie ein zuletzt gefundenes kleines Fragment beweist, das ich nur dem Steropekopf habe zuweisen können (siehe Bericht 47, Arch. Ztg. 1881, S. 77 f.).

Stellt man nun die auf diese Weise gesicherte und neuerdings auch durch ihren Kopf vervollständigte Hippodameia neben Pelops, Sterope neben Oinomaos auf, so erweisen sich auch diese Gestalten erst dann in ihren Motiven verständlich, wenn Pelops links, Oinomaos rechts von Zeus steht. Nur dann blickt das zur linken Schulter gewandte Haupt der Braut zu ihrem Freier hin, mit dem sie sich zu einer Gruppe stillen Zwiegesprächs zusammenschliesst, während auf der anderen Seite Sterope sich in trüber Ahnung des nahenden Verhängnisses leise von ihrem trotzig dastehenden Gatten abwendet.

So ist denn ausser den beiden Eckfiguren des Giebels auch die fünfgestaltige Mittelgruppe mit Zeus im Centrum und den beiden Paaren zu seinen Seiten in ihrer Aufstellung durch die letzten Funde gegen jeden Zweifel gesichert.

Von vorn herein gesichert ist endlich auch die Aufstellung der beiden Viergespanne *D* und *M*. Dieselben sind in der Weise gearbeitet, dass die drei hinteren Pferde aus einem und demselben Marmorblocke gemeisselt wurden, so dass sich Köpfe, Hälse und Beine gewissermaassen reliefartig vor einander schieben; das vorderste Pferd dagegen ist aus einem besonderen Block gehauen und stellt sich, so zu sagen, als ein Dreiviertelspferd dar, von dessen dem Beschauer abgewandten Seite des Rumpfes man der Länge nach etwa ein Viertel weggeschnitten hat. Wunderlicher Weise sind dabei jene drei Reliefpferde jedes Viergespannes an ihrer Vorderseite vollständig ausgearbeitet, als ob dieselben niemals von dem davorstehenden vordersten Pferde verdeckt gewesen wären. Und doch ist es schon aus äusseren Gründen ganz unmöglich, die frei gearbeiteten Rosse anders als in einer Reihe mit den Reliefpferden vor dieselben hinzustellen. Denn erstens erlauben die Raumverhältnisse des Giebels es absolut nicht, die ersteren von den letzteren nach rechts oder links hin wegzuschieben, und zweitens beweisen die Reste von vierkantigen Pfeilerstützen, welche sich nur unter den Bäuchen der Vorderpferde gefunden haben, dass man dieselben nicht genügend fest an der Rückwand des Giebels verdübeln konnte; anderenfalls hätte man wohl schwerlich zu jenem Nothbehelf gegriffen [6]). Was aber sollte die frei gearbeiteten Rosse anders von der Tympanonwand getrennt haben als die Reliefpferde? Selbst wenn die Raumverhältnisse dies nicht verböten, würde man es unmöglich finden, irgend eine andere Figur zwischen die ersteren und die Giebelwand einzuklemmen. Möglich dass jene technischen Sonderbarkeiten dadurch veranlasst sind, dass man ursprünglich das ganze Viergespann aus einem Block herzustellen beabsichtigte, sich aber während der Ausführung von der Unmöglichkeit dieses Unternehmens überzeugt und nun nachträglich das Dreiviertelspferd vor das Reliefgespann gestellt hat.

Wie dem aber auch sein möge, jedenfalls ist nicht nur die Aufstellung der vier Pferde nebeneinander, sondern auch die Wendung der Gespanne zur Mitte hin und der Standort im Giebel genau bestimmt. Schon im Allgemeinen ordnet sich die Gestalt eines Pferdes der Giebelschräge besser unter, wenn der Kopf zur Mitte hin gewandt ist; hier aber ist die entgegengesetzte Orientirung der Gespanne, welche früher Völkel und neuerdings Robert (Arch. Ztg. 1878 S. 31) in Vorschlag gebracht haben, schon dadurch ausgeschlossen, dass es in diesem Fall unmöglich sein würde, die Pferde weit genug gegen die Giebelecken hin zu schieben, um für die Gestalten neben Zeus Platz zu schaffen.

[6]) Freilich hat man sich für die Vorderpferde mit der Bauchstütze nicht begnugt, sondern sie, wie es scheint, ausserdem noch uber den Rücken der Reliefpferde weg in der Tympanonwand verdubelt.

Dies bleibt sogar auch dann noch schwierig, wenn man die Rosse zur Mitte hinblicken lässt und wird nur dadurch möglich, dass man dieselben so weit nach rechts und links auseinander rückt, als es die Höhe der Pferdeköpfe irgend zulässt.

So weit also ergiebt sich für die Aufstellung des Ostgiebels alles verhältnissmässig leicht und sicher. Die Schwierigkeiten beginnen erst mit der Frage nach der Anordnung der noch übrigen sechs Figuren: der beiden Wagenlenker und der vier Hippokomen des Pausanias. Sehen wir uns für die Vertheilung dieser sechs Gestalten nach sicheren Kriterien um, so ergiebt sich uns, ausser den räumlichen Bedingungen und technischen Merkmalen, aus dem Charakter der Composition vor allem ein Postulat, dem sie in ihrer Aufstellung sämmtlich zu genügen haben werden: die Forderung möglichst strenger Symmetrie.

In der That lässt sich die Verbindlichkeit dieser Forderung nicht nur aus der Composition des stilverwandten Westgiebels erweisen, in dem eine genaue Entsprechung der einzelnen Figuren und Gruppen trotz der bewegteren Handlung festgehalten ist, sondern vor allem aus denjenigen Figuren des Ostgiebels selbst, welche in ihrer Aufstellung bereits gesichert sind. Wo zu beiden Seiten des Zeus, der die Mittellinie markirt, die beiden gegnerischen Paare und Gespanne sich in nur zu oft als allzu starr getadelter Symmetrie einander gegenüberstehen; wo eine strenge Entsprechung selbst die äussersten Glieder der Gruppe, die Flussgötter, sehr fühlbar bindet — wird es da nicht in der That sicher sein, dass auch die zwischen diese streng symmetrisch componirten Gestalten mitten hinein gestellten Figuren aus derselben Empfindungsweise heraus erfunden und angeordnet gewesen sein müssen? Ehe wir den einzelnen Gestalten ihre Plätze im Giebel anzuweisen versuchen, fragen wir daher zuerst, welche von den sechs Statuen, deren Aufstellung noch zweifelhaft ist, einander symmetrisch entsprochen haben müssen.

Wir beginnen dabei am zweckmässigsten mit derjenigen Figur, für die sich ein Gegenstück am leichtesten und sichersten nachweisen lässt, mit dem knieenden Knaben *(B)*. Denn für diesen ist ein genaues Pendant in dem knieenden Mädchen *(O)* vorhanden: die Höhe ist nahezu dieselbe, die Glieder sind sämmtlich in der Gegenbewegung componirt und beiden ist die stark zusammengeduckte Haltung und das sehr jugendliche Alter gemeinsam: kurz, es lassen sich, wenn man von der Verschiedenheit des Geschlechtes und der Bekleidung absieht, kaum genauer entsprechende Gegenstücke denken.

Machen wir auf diese Rechnung die negative Probe und fragen wir, welche von sämmtlichen übrigen noch verfügbaren vier Figuren denn die von der Symmetrie geforderten Bedingungen auch nur annähernd in gleichem Grade erfülle.

An den sinnenden Greis *N* und den sitzenden Mann *L* wird nach ihrer Grösse und Stellung überhaupt niemand denken wollen. Aber an den knieenden Mann *C* hat man in der That gedacht: Hirschfeld unter der schon aus technischen Gründen unmöglichen Voraussetzung, dass man den knieenden Knaben nach links herumdrehen und auf diese Weise zum Gegenstück von *C* machen könne, und Curtius, indem er ihn in seiner richtigen Wendung nach rechts beliess. Hirschfelds Annahme fällt von vorn herein durch die einfache Thatsache, dass am linken Glutaeus des Knaben der Marmor an einer mehr als handgrossen Stelle roh gelassen und Raspelstriche ungeglättet geblieben sind, und dass vollends der Kopf an seiner linken Seite gar nicht fertig gearbeitet ist (man vergl. die Photographie Ausgr. V Taf. 13 a, welche den Kopf gerade von dieser Seite giebt). Schon hieraus folgt, ganz abgesehen vom Compositionsmotive der Figur, dass die linke Seite derselben ursprünglich der Giebelwand zugekehrt war. Noch viel weniger aber kann der knieende Knabe in seiner richtigen Wendung nach rechts je ein Gegenstück zum knieenden Manne gebildet haben. Um sich hievon durch den Augenschein zu überzeugen, werfe man einen Blick auf unsre Tafel, wo beide Figuren bei *B* und *C* nebeneinander stehen. Schon ihre verschiedene Grösse (der Unterschied betrug sicherlich nicht weniger als 18 cm.), die Wendung nach derselben Seite,

die genaue Wiederholung der Beinstellung in demselben Sinne — alles das macht diese beiden Gestalten zu Gegenstücken so ungeeignet wie möglich. Wo findet sich unter all den 34 Figuren beider Giebel, deren Aufstellung gesichert ist, auch nur ein einziges Paar, das eine so gewagte Annahme irgendwie wahrscheinlich machen könnte? So lange aber eine solche Analogie nicht nachgewiesen ist, erscheint mir wenigstens diese Gegenüberstellung so völlig unglaublich, dass ich jede Anordnung für unannehmbar halten muss, die ein so abnorm unsymmetrisches Element in die sonst so strenge Composition einführen will.

Noch eine letzte Figur könnte als Gegenstück für den knieenden Knaben *B* in Betracht kommen: der sitzende Knabe *E*. Aber auch hier geht die Bewegung der Beine nach derselben Seite statt im Gegensinne geführt zu sein, und vor allem ist *C* eine reine Profilfigur, während *E* für die Ansicht von vorn oder doch sicherlich für die im Dreiviertelprofil componirt ist; dies beweist nicht nur die Ausarbeitung des Gewandes auf der linken Seite unwiderleglich, sondern noch mehr die Verkürzung des rechten Schenkels und die Abmeisselung des Rückens und des ganzen Gesässes auf der rechten Seite, welche bei der Profilansicht von rechts ganz unerträglich wirken. Aus demselben Grunde aber, eben weil man unmöglich eine reine Profilgestalt zum Gegenstück einer Facefigur machen kann, ist es auch völlig unmöglich, etwa das knieende Mädchen *O* zum Gegenstück des sitzenden Knaben *E* zu machen. Die Entsprechung zwischen *B* und *O* dagegen, von der wir oben ausgingen, ist aber auch gerade deswegen eine so vollkommene, weil beide Gestalten in der Gegenbewegung ihrer Gliedmaassen diesen reinen Profilcharakter in gleichem Maasse wahren.

So hat sich uns denn dieses Paar von allen Seiten als ein völlig unauflösliches erwiesen und wir können uns jetzt daher der Aufgabe zuwenden, für den sitzenden Greis *N* nach einem Partner zu suchen. Da der knieende und sitzende Knabe und das knieende Mädchen natürlich von vorn herein ausgeschlossen sind, so haben wir die Wahl nur zwischen dem knieenden und dem sitzenden Manne (*C* und *L*). Die Meisten haben an den letzteren gedacht und doch ist es unschwer nachzuweisen, dass diese Gestalt sich nicht zum Gegenstück des Greises eignet. Zunächst darf man sich auf die Gleichheit des Alters nicht berufen; denn ein Vergleich der Körper- und Gesichtsformen zeigt leicht, dass *L* eben kein Greis, sondern ein Mann in der Blüthe seiner Kraft ist. Auch im übrigen widerräth alles, ihn als Gegenstück des Greises aufzustellen: er ist nicht unbeträchtlich niedriger als dieser und, was die Hauptsache ist, die Beine mit dem ganzen Unterkörper, also die Hauptmasse der Gestalt, wendet sich nach derselben Seite hin, wie beim Greise, statt diesem entgegen. Die geforderte Gegenbewegung des ganzen Körpers findet sich aber beim knieenden Manne *C*, und wir werden daher vielmehr diesen für das Pendant des Greises halten. Was an Abweichungen von einer absolut strengen Responsion in den Silhouetten beider Gestalten auffällt, wird seine Erklärung zur Genüge in der darzustellenden Handlung finden, und jedenfalls ist soviel klar, dass unter den vorhandenen Statuen keine einzige ist, welche den Forderungen, die man an ein Gegenstück des Greises stellen muss, besser entspricht, und dass bei allen übrigen Figuren die Einwände, die man etwa gegen *C* versuchen könnte, in verstärktem Maasse wiederkehren würden.

Auch hier können wir die Probe auf die Richtigkeit unserer Rechnung dadurch machen, dass wir fragen, ob nun die beiden einzig noch übrig bleibenden Statuen, der sitzende Mann *L* und der sitzende Knabe *E*, einander entsprechen. Uns scheint dies evident: *E* hat das rechte, *L* das linke Bein scharf untergeschlagen; *E* erhebt das linke Knie steil in die Höhe, indem er das Bein eng an sich zieht, *L* das rechte; denn die zwischen beiden Beinen des letzteren erhaltenen Faltenansätze werden sich nur unter der Voraussetzung in ihrer Richtung erklären lassen, dass sie einem sehr steil gehobenen Knie zustrebten. Und wie *E* en face oder doch wenigstens im Dreiviertelprofil gesehen sein will, so bietet auch *L* dem Beschauer sich in der Vorderansicht dar, mit alleiniger Ausnahme des scharf ins

Profil gestellten Kopfes: auch für diese Abweichung von der strengen Symmetrie werden wir in der dargestellten Handlung hinreichende Erklärung finden.

Auf diese Weise glauben wir somit der durch die Composition geforderten Auslese von drei symmetrisch componirten Paaren entsprochen zu haben und wenden uns nun der Frage zu, welche Plätze im Giebel diese Paare eingenommen haben mögen.

Wir beginnen dabei mit derjenigen unter den sechs Figuren, deren Aufstellung am wenigsten streitig sein kann: mit dem sinnenden Greise *N*.

Dass er in die rechte Giebelhälfte gehöre, hat Niemand bezweifelt und lässt sich auch nicht bezweifeln. Niemand wird sich entschliessen wollen, diese ausdrucksvolle Gestalt stumpfsinnig und bedeutungslos zur Ecke blicken zu lassen, statt zur Haupthandlung hin, und dabei überdies noch die beste Ansicht der Figur zu opfern. Auch welchen Platz sie auf der rechten Seite eingenommen, kann jetzt nicht mehr zweifelhaft sein. Bevor die Beine des Greises aufgefunden waren, mochte Hirschfeld glauben können, dass er vor dem Gespann der rechten Seite, bei *L*, gestanden habe; jetzt kann sich Jeder leicht davon überzeugen, dass an dieser Stelle der Raum für die 3 m., welche die Figur einnimmt, nicht vorhanden gewesen sein kann. Und wer würde sich wohl auch die Beine des Greises lang vor die Füsse der Sterope hingestreckt denken wollen? Mithin ist für den Greis einzig und allein der Platz unmittelbar hinter dem Gespanne der rechten Seite bei *N* denkbar, da die Höhe der Figur verbietet, sie noch tiefer in die Ecke hinein zu schieben.

Ist aber die Stelle für den Greis *N* fixirt, so ist damit auch der Platz für sein Gegenstück, den knieenden Mann *C*, unmittelbar hinter dem Gespann der linken Seite gegeben. Und ist es nun Zufall, dass wir damit ungesucht einen vortrefflichen Wagenlenker für die Rosse des Pelops finden, da die erhaltenen Armstumpfe mit aller nur wünschenswerthen Deutlichkeit auf ein Anziehen der Zügel hinweisen?

Freilich hat man gerade von diesem Motiv einen Einwand dagegen herleiten wollen, dass *C* diesen Platz eingenommen haben könne. Es sei widersinnig, frei dastehende Rosse in dieser Weise von hinten her zügeln zu lassen; dies sei nur bei einem angeschirrten Gespanne denkbar. Aber stehen denn die Rosse wirklich noch unangeschirrt da? Es ist vollkommen richtig, dass Wagen hier niemals vorhanden waren. Nicht nur ist kein einziges Fragment von solchen bei den Ausgrabungen zu Tage gekommen, sondern es fehlt auch an Platz für dieselben und, was entscheidend ist, es fehlt jede Andeutung einer Deichsel und eines Joches an den Pferdehälsen. Ebenso sicher scheint mir aber, dass die Rosse in der That angeschirrt gedacht werden sollen. Wie wäre der Künstler sonst dazu gekommen, sie in Reih und Glied nebeneinander aufzustellen, wie doch freie Pferde niemals dastehen, wenn er nicht wirklich die Vorstellung von Gespannen erwecken wollte. Das Fehlen der Wagen verschlägt hiergegen nichts. Ist doch die abkürzende und andeutende Weise der griechischen Kunst in solchen Nebendingen bekannt genug. Für die Wagen fehlte es in der Höhe an Platz, wenn man die auf denselben befindlichen Personen nicht puppenhaft klein bilden wollte: Grund genug, dieselben ganz wegzulassen. Für den Beschauer deuteten die gereiht dastehenden Rosse, die Armbewegungen des zügelnden Lenkers (die Löcher für die Bronzezügel haben sich an den Mäulern der Pferde erhalten) ohnehin klar genug an, dass Gespanne gemeint waren.

Auch hier versuchen wir das positive Ergebniss dieser Erwägungen durch den negativen Nachweis zu bekräftigen, dass jeder andere Platz für diese Gestalt des zügelhaltenden Mannes ausgeschlossen ist. Sieht man von den Stellen bei *C* und *N* ab — letztere kann, auch ganz abgesehen davon, dass sie von dem sinnenden Greise bereits besetzt ist, selbstverständlich überhaupt nicht in Betracht kommen —, so bliebe nach den Grössenverhältnissen der Figur einzig noch zu wählen zwischen den Plätzen vor dem linken oder vor dem rechten Gespanne (bei *E* oder bei *L*). Bei *E* aber wäre es unmöglich, eine Verbindung zwischen unserm knieenden

Manne und den Pferden herzustellen; denn hier würde er dem Gespanne, das er zügeln soll, den Rücken zukehren und Blick und Arme von ihm wegwenden (umkehren lässt sich diese Figur natürlich ebensowenig wie jede andre Gestalt des Giebels, denn sie ist auf ihrer Rückseite nur aus dem Rohen gehauen). Es bliebe also nur noch der Platz bei *L*, an den ihn Curtius wirklich gestellt hat. Mir aber scheint dieser Platz, sowie überhaupt jeder in der rechten Hälfte des Giebels, schon dadurch gänzlich ausgeschlossen, dass die Gewandfalten über dem Rücken dieser Figur bloss angelegt sind. Man verfolgt am Gipsabgusse leicht die Grenzlinie der Ausführung, welche an der rechten Hälfte des Rückens herabläuft und ganz unzweifelhaft darauf hinweist, dass die Gestalt ihre Brust dem der Mitte des Giebels gegenüberstehenden Beschauer im Dreiviertelprofil zuwenden sollte. Dies ist aber nur zu erreichen, wenn man sie, wie wir es gethan, hinter das linke Gespann als Wagenlenker setzt. Stellt man sie dagegen vor das rechte Gespann bei *L*, so dreht sie dem Beschauer ihren roh angelegten Rücken zu. Ich bemerke ausdrücklich, dass an dieser Stelle auch nicht etwa durch eine leichte Drehung zu helfen ist, welche dem Beschauer die reine Profilansicht der Figur zuwenden würde; denn auch diese Ansicht ist durch die roh geradlinige Abmeisselung des Rückens empfindlich beeinträchtigt und demnach als Hauptansicht ausgeschlossen.

Neben einem solchen rein technischen Einwande kommen andere Gegengründe kaum in Betracht. Man könnte sonst auch noch fragen, warum denn der Wagenlenker nicht zu den Pferdeköpfen emporblickt, deren Zügel er doch fassen soll, und warum er denn so geduckten Hauptes dasitze? Bei *C* erklärt sich das alles ganz natürlich. Da sind Blick und Arme vollkommen angemessen gradeaus zum Gespanne hin gerichtet und die Beugung des Nackens erklärt sich hier leicht durch den Raumzwang des sich senkenden Giebelgeisons.

Aber, so wird man vielleicht fragen, wenn *C* der Wagenlenker des linken Gespannes ist, wo bleibt dann der des rechten? Denn es ist doch wohl sicher, dass dies der Greis nicht sein kann, welcher auf der rechten Seite den entsprechenden Platz hinter den Pferden einnimmt. Um diese Frage beantworten zu können, wenden wir uns jetzt der Lösung des Problems zu, welches von den beiden noch übrigen Paaren den Platz vor den Gespannen eingenommen haben müsse.

Vergegenwärtigen wir uns zu diesem Zwecke zunächst die räumlichen Bedingungen, welchen die hier aufzustellenden Figuren zu genügen hatten. Denn an der Stelle, wo die Gespanne dicht an die Mittelgruppe herangeschoben dastanden, mithin der Platz in Tiefe und Breite nur sehr knapp bemessen war, musste der Raumzwang Composition und technische Ausführung der Statuen besonders fühlbar beeinflussen, namentlich in ihrer Grundrissbildung.

Die Bedingungen derselben suchen die Skizzen Nr. 2 und 3 auf unsrer Tafel zu verdeutlichen. Der Raum bei *E* und bei *L* ist einerseits von den ursprünglich ungefähr rechteckigen Plinthen der Sterope resp. der Hippodameia begrenzt; andrerseits von den Plinthen der Gespanne, deren nach innen gewandte Vorderkanten im Ganzen der schrägen Linie gefolgt sein müssen, welche die Hufen der stufenförmig vor einander vortretenden Pferdevordertheile bildeten. Mithin galt es an dieser Stelle einen Raum auszufüllen, der im Grundriss die Gestalt eines ungefähr rechtwinkligen Dreiecks hatte. Unsere Aufgabe wird also darin bestehen, unter den vorhandenen Statuen diejenigen herauszusuchen, welche in der Grundrissgestaltung ihrer Gliedmaassen und den Umrissen ihrer Plinthen sich dem Dreieck nähern. Und dies ist, wie die unter Fig. 2—6 mitgetheilten Plinthenaufnahmen zeigen, einzig und allein bei dem sitzenden Knaben *E* und dem sitzenden Manne *L* der Fall. Diese beiden Statuen aber passen, wie man sich besonders an den Gipsen bequem überzeugen kann, in jeder Beziehung ausgezeichnet für diese Stellen.

Nehmen wir zuerst *E*. Wie vortrefflich folgt der Rücken der Figur der Linie, welche die Pferdebeine beschreiben! Wie vorzüglich erklärt sich hier, und zwar einzig und allein hier, die Abmeisselung des Glutäus und die Verkürzung des rechten Schen-

kels, welche vorgenommen werden mussten um für die Pferdebeine Platz zu schaffen! Wie sollte der Künstler zu dieser Verstümmelung und Verunstaltung seiner Figur gekommen sein, wenn er dieselbe wirklich, wie die Meisten annehmen, für die Stelle bei *O* arbeitete, wo er die ganze Tiefe des Giebels von 85 cm., in der doch vier Pferdeleiber neben einander unterkommen konnten, für Schenkel und Gesäss des Knaben zur Verfügung hatte? Ferner: wie gut erklärt sich nicht hier, wieder im Gegensatz zu der Aufstellung bei *O*, die Ausarbeitung des Gewandes über dem linken Arm der Figur, hier, wo die ganze linke Seite des Knaben für den in der Mitte des Giebels stehenden Beschauer sichtbar wurde? — Endlich erwäge man Folgendes. Sitzende Figuren zwischen den stehenden Frauen und Rossen einzuschalten wurde der Künstler, wie man längst gesehen hat, offenbar durch den Wunsch veranlasst, den Raum unter den Pferdeköpfen zu füllen und das wirre Durcheinander von acht sich kreuzenden Pferdebeinen zu maskiren. Auch hierzu eignen sich unsre beiden Figuren durch Höhe, Breite und ihre von den Gewändern verstärkte Fülle besser wie irgend welche anderen. Wie mager und unruhig würde dagegen bei *E* der knieende Knabe *B* mit den Umrissen seiner dünnen Gliedmaassen wirken, welche die Linien der Pferdebeine durchkreuzen. Und überdies kehrt er den Pferden, die er doch zügeln soll, den Rücken zu. Warum, fragt man sich, drehte ihn der Künstler nicht um, wenn er doch auf diese Weise nicht nur einen leichter verständlichen Gestus, sondern auch ein besseres Gegenstück zu dem knieenden Manne *C* erhielt, den Curtius bei *L* aufstellen will?

Wenn es uns also aus den angeführten Gründen unmöglich scheint, dass der knieende Knabe *C* je die Stelle bei *E* eingenommen haben könne, so wird man noch weniger an irgend eine andere Figur des Giebels denken dürfen und den Beweis dafür, dass in der That der sitzende Knabe *E* diesen Platz eingenommen haben müsse, auch auf negativem Wege für erbracht erachten dürfen. Nichts aber scheint mir allen diesen Gründen gegenüber der Einwand zu verfangen, dass der sitzende Knabe an dieser Stelle nicht bedeutungsvoll genug sei. Allerdings ist er eine blosse Füllfigur, die nur aus formellen Gründen der Composition hier ihren Platz gefunden hat. Darf man denn aber im Hinblick auf die, wie mir scheint, zwingenden technischen Argumente, die wir anführen konnten, nicht wohl fragen, ob es feststehe, dass in dieser Composition alles bedeutungsvoll sein müsse? Setzen wir den Fall, Hand und Fuss wären abgebrochen, und es würde von Jemandem aus der Richtung der erhaltenen Theile der Schluss darauf gezogen, dass der Knabe seine Hand einfach den Zehen nähere — würde ihm da nicht mit demselben Rechte entgegengehalten werden können, dieser Gestus sei zu bedeutungslos, als dass man seine Erfindung dem Meister des Ostgiebels zutrauen könne? Und hat die rechte Hand des Zeus einen bedeutungsvollen Gestus? Anstatt also von dem Satze, dass in der Composition des Ostgiebels alles bedeutsam sein müsse, als von einem Axiom auszugehen, werden wir vielmehr aus den angeführten Thatsachen umgekehrt die Lehre entnehmen, dass der Künstler es zu diesem Grade von Vollendung noch nicht gebracht; dass es ihm noch nicht gelungen, seine Composition überall völlig zu durchgeistigen; dass er vielmehr hie und da noch zu sehr in dem Bestreben stecken geblieben sei, seinen Gestalten einerseits den Zusammenhang einer strengen Symmetrie, andererseits den Reiz einer gewissen derben Natürlichkeit in Formen und Stellungen zu verleihen, welche letzteren häufiger den Eindruck von zufällig Angeschautem als von durchdacht Bedeutungsvollem machen (vgl. Brunn Paeonios S. 320f.).

Wir wenden uns jetzt zum sitzenden Manne *L*. Dass er in technischer und ästhetischer Hinsicht seinen Platz ebenso gut ausfüllt wie *E* bedarf keiner weitläufigen Erörterung. Hier aber kommt noch ein neues Argument hinzu, um seine Aufstellung zu bestätigen. Der Aufblick seines rückwärts gewandten Hauptes, die emporgestreckten Arme sind unseres Erachtens an keiner anderen Stelle des Giebels zu verstehen als hier, wo die Pferdeköpfe und die von denselben herabhängenden Zügel ein angemessenes Object für diese Bewegungen dar-

bieten. Und sollte es nun wirklich Zufall sein, dass wir auf diese Weise den Wagenlenker der rechten Seite gefunden haben, den wir hinter dem Gespanne des Oinomaos vermissten? In der That lässt das Motiv von Kopf und Armen keinen Zweifel daran zu, dass dies wirklich der Wagenlenker ist[7]).

Aber, wird man vielleicht einwenden, wenn der Wagenlenker auf der linken Seite hinter dem Gespanne, auf der rechten dagegen vor demselben sitzen soll, ist dies nicht eine flagrante Verletzung der Symmetrie, von der wir doch behaupteten, dass ihre strenge Einhaltung das festeste Fundament unserer Reconstruction sei? Eine Verletzung der Symmetrie in der Bedeutung der Gestalten — gewiss! In ihrer äusseren Entsprechung nach Formen und Linien — nein! Und nur von dieser letzteren glauben wir, dass der Künstler sie sich, nach Ausweis der Thatsachen, zum unverbrüchlichen Gesetze gemacht habe. Sie war für den antiken Sinn überhaupt stets die wichtigere und oft genug die allein ausschlaggebende. Und würde nicht auch für ein modernes Auge die Asymmetrie der Linien, wie sie sich aus der Gegenüberstellung von *B* und *C* als Wagenlenker der beiden Seiten ergiebt, nicht bei weitem unerträglicher sein, als der Mangel von Gleichartigkeit in der Bedeutung der entsprechenden Figuren, wie sie unsere Aufstellung annimmt?

Für diese Abweichung von der inneren Symmetrie der Gestalten liegt überdies im Mythos selbst, in der darzustellenden Handlung eine hinreichende Veranlassung; dieselbe Veranlassung, welche den Künstler genöthigt hat, auch in der Kopfwendung des Zeus nach der rechten Seite hin von der strengen Symmetrie abzuweichen. Pelops ist eben der Sieger und sein Wagenlenker hält treu zu ihm; Oinomaos aber geht seinem Untergang entgegen und sein Wagenlenker ist der Verräther. Darum blickt Zeus von dem König weg; darum neigt Sterope das Haupt traurig nach der entgegengesetzten Seite, statt es in symmetrischer Entsprechung mit Hippodamia zu Oinomaos hin zu drehen; darum endlich wendet auch Myrtilos — denn das ist *L* — sein Haupt in sehr auffallender Geberde vom König ab. Offenbar hat damit der Künstler die innere Abwendung des Dieners von seinem Herrn andeuten wollen. Und dies wird auch der Grund sein, weshalb er hier den Wagenlenker, dem Gesetze der äusseren Symmetrie entgegen, vor die Pferde gesetzt hat, gleichsam um diese zurückzudrängen, während der Rosselenker des Pelops seinen gebührenden Platz hinter den Pferden einnimmt. Man wende nicht ein, dass dies ziemlich primitive und etwas unbeholfene Mittel sind, um den Sinn der darzustellenden Begebenheit zum Ausdruck zu bringen. Denn es handelt sich eben, wie Composition und Formengebung auch sonst zeigen, um eine Epoche, die sich noch kaum dem Banne alterthümlichen Unvermögens zu entringen beginnt und mit den Ausdrucksmitteln noch zu kämpfen hat.

Die Annahme, dass *C* und *L* Killas und Myrtilos seien, ist ferner die einzige, welche es möglich macht, die Wagenlenker beider Parteien in kräftigen Männergestalten wiederzufinden, während die Gegner dieser Voraussetzung genöthigt sind, anzunehmen, dass die Lenkung mindestens eines der heroischen Viergespanne und somit die Entscheidung in dem schicksalsvollen Wettkampfe, aller griechischen Sitte entgegen, in die Hände eines jungen Knaben gelegt werden sollte, der nach den halbwüchsigen Körperformen und dem Mangel der Schaamhaare zu schliessen, kaum 14—15 Jahr alt sein kann. Dass Myrtilos hier als bärtiger kraftvoller Mann gebildet ist, statt als Jüngling, wie auf den späteren Vasenbildern, wird auf Rechnung des fünften Jahrhunderts und vielleicht der besonderen Version des dargestellten Mythos zu setzen sein.

[7]) Die Linke des Wagenlenkers ist möglicher Weise in der Hand wiedergefunden, welche ich früher (Arch. Ztg. 1876 Taf. 13 a) dem knieenden Manne *C* und später dem Oinomaos (Overbeck Fig. 90, i) zuzuschreiben geneigt war. Das kleinere Loch zwischen den Fingern ist, wie ich mich nachträglich am Original überzeugt habe, durch einen Marmorpfropfen verschlossen und rührt daher wahrscheinlich von einer Fehlbohrung her. Die Bewegung des rechten Armes hat Grüttner aus dem zusammengepressten rechten Brustmuskel erschlossen und die hinzugezeichneten Fragmente demselben vermuthungsweise zugetheilt.

Am wenigsten wird man gegen jene Identificirung der Wagenlenker die Beschreibung des Pausanias geltend machen wollen, der sowohl Killas als Myrtilos vor die Gespanne versetzt. Denn die Autorität seiner Deutungen ist für den Ostgiebel bereits durch die Verwechslung des knieenden Mädchens und des sinnenden Greises mit den Hippokomen des Oinomaos erschüttert. Uebrigens aber passt der Ausdruck, welchen er von Myrtilos braucht: *κάϑηται πρὸ τῶν ἵππων,* besser auf unsere Figur *L* und das Gegenstück als auf knieende Wagenlenker.

Endlich sehen wir eine definitive Bestätigung derjenigen Aufstellung, welche wir dieser Figur gegeben haben, wiederum in einer Thatsache rein technischer Natur. Verfolgt man nämlich die Faltenzüge am unteren Gewandsaume des Myrtilos genauer, so sieht man bald, dass die unteren Ausläufer derselben von dem unteren Rande der Statue in einer künstlerisch ganz unmotivirten Weise ab- und durchschnitten werden. Dies ist wohl nur auf die Weise zu erklären, dass die Figur ursprünglich höher war und erst später an ihrer Unterfläche abgemeisselt worden ist[5]). Man wird also, etwa beim Versetzen der Statue, gewahr geworden sein, dass sie für ihren Bestimmungsort zu hoch gerathen sei. Nun frage ich, wie das wohl möglich gewesen sein sollte, wenn die Statue wirklich, wie die Meisten annehmen, ursprünglich bei *C* stand, wo sie mindestens 20—30 cm. Luft über sich hatte? Bei *L* dagegen erklärt sich eine solche nachträgliche Verkürzung der Statue ganz natürlich durch die nothwendig werdende Anpassung derselben an die tief herabreichenden Pferdeköpfe, unterhalb derer sie untergebracht werden musste. —

Als letztes Paar, dem wir noch die Plätze anzuweisen hätten, bleiben uns der knieende Knabe und das knieende Mädchen übrig. Dass für beide nur noch die Aufstellung bei *B* und *O* oder umgekehrt möglich ist, folgt aus dem Vorhergehenden von selbst; aber welche von diesen beiden Anordnungen das richtige trifft, bedarf noch näherer Ueberlegungen. Im ersteren Falle würden, wie auf unsrer Tafel, der knieende Knabe bei *B*, das Mädchen bei *O* der Mitte zugekehrt sein; im zweiten das Mädchen bei *B* sich dem Alpheios zuwenden, der Knabe bei *O* dem Kladeos.

Für uns ist auch hier wieder eine rein technische Beobachtung ausschlaggebend. Wie nämlich Fig. 7 auf unserer Taf. 12 zeigt, hat sich im Nacken von *B* ein nach vorn etwas gesenkter, etwa 1 cm. starker und fast 10 cm. tiefer Bohrkanal, wie von einem runden Metallstift, erhalten. Dieser kann kaum zu etwas anderem gedient haben, als dazu, den Kopf von *B* in dem schrägen Giebelgeison zu befestigen, wie ich denn eine ganz ähnliche Befestigungsweise an den zwei unter Fig. 8 und 9 abgebildeten Fragmenten des Theseus vom Westgiebel, dem Kopf und dem gehobenen rechten Arme, nachweisen kann. Im Scheitel vom Theseuskopfe hat sich sogar der zur Befestigung dienende Eisenstift noch erhalten. Wenn derselbe bei dieser Figur senkrecht im Scheitel sitzt, bei dem knieenden Knaben aber, vermuthlich stumpfwinklig gebogen, in den Nacken geführt war, so mag das seinen Grund in letzterem Falle in einer späteren Anbringung des Eisens oder sonst worin haben — die Veranlassung zu einer solchen Befestigungsart ist in beiden Fällen eine analoge. Beim Theseus war es der Kentaurenkörper *N*, welcher es nicht gestattete die Statue, wie die meisten übrigen, in der Tympanonwand zu verdübeln; beim knieenden Knaben aber verhinderten dies die Arme der Figur selbst. Und doch mochte man die dünngliedrige, schwanke Gestalt nicht ganz ohne Befestigung lassen, wie man das bei ihrem Gegenstück, dem knieenden Mädchen, wegen der compacteren Gewandmassen wahrscheinlich eher hat wagen können. Eine solche Verdübelung des Kopfes von *B* im Giebelgeison ist aber einzig und allein an der Stelle möglich, wo wir den knieenden Knaben hingestellt haben. Mithin ist seine Aufstellung bei *B* schon aus technischen Gründen gesichert.

Und zwar denke ich mir den Knaben als Hippo-

[5]) Dass nicht etwa ein Bruch vorliegt, kann ich nach genauester Untersuchung des Originals ausdrücklich versichern: es ist an der Unterfläche gespitzt.

komen mit einem Kentron ausgerüstet, auf das er sich mit beiden Händen stützte. Dass eine solche Ergänzung der Figur nicht nur möglich ist, sondern vielmehr die Haltung der Arme am besten erklärt, haben die Restaurationsversuche Grüttner's praktisch erwiesen (vergl. die Tafel).

Dass unsre Figur bei *O* nicht gestanden haben könne, davon wird man sich leicht überzeugen; sie ist für jenen Platz zu hoch. Da nämlich der Greis *N* dem Sinn der Darstellung gemäss natürlich weniger eng mit dem vor ihm stehenden Gespanne zusammen gehört, als sein Gegenstück, der Wagenlenker Killas, so hat der Künstler sich genöthigt gesehen, ihn auch räumlich mehr von den Pferden zu isoliren. Zu diesem Zwecke hat er ihn, den strengeren Forderungen der Symmetrie entgegen, mit ausgestreckten statt, wie sein Gegenstück, mit gekrümmten und untergeschlagenen Beinen gebildet und ihn von dem Gespanne weg tiefer in die Ecke hinein gerückt als *C*. Daraus ergiebt sich auch für die zwischen Greis und Kladeos unterzubringende Gestalt die Forderung einer geringeren Höhe, als für die zwischen Killas und Alpheios aufzustellende. Also kann an ersterer Stelle, bei *O*, nur das Mädchen gestanden haben, das in ihrer zusammengeduckten Haltung, in der auffallend tiefen Senkung ihres Hauptes den Raumzwang des abfallenden Giebelgeisons nur allzudeutlich verräth. Jch halte daher das knieende Mädchen für eine Gefährtin des Greises, die ihm in ähnlichem Sinne beigegeben ist, wie der kentronhaltende Knabe dem Killas.

Trotz aller dieser schon rein äusserlich zwingenden Gründe haben bisher sämmtliche Anordnungsversuche das knieende Mädchen zum Alpheios gestellt und demgemäss als Arethusa gefasst.

An sich hat dieser Gedanke auf den ersten Blick etwas sehr ansprechendes und man könnte sogar versucht sein, denselben durch einen in mehreren Exemplaren erhaltenen Gemmentypus zu unterstützen, der ein wasserschöpfendes Mädchen — nach dem beigegebenen Dreizack zu urtheilen, Amymone — darstellt. Allein der Versuch, unsere Statue in ähnlicher Weise zu restauriren scheitert. Eine Bruchstelle im Gewande zwischen den Beinen beweist unwiderleglich, dass die Rechte nicht etwa einen Krug zum Wasserschöpfen hielt, sondern — wiederum mit einer völlig nichtssagenden Verlegenheitsgeberde, wie wir sie bei *E* und *H* gefunden haben — die Falten des Chitons über dem linken Schenkel fasste. Noch weniger kann die Linke einen Krug gefasst haben; denn diese war, wie der emporgezogene Aermel beweist, gehoben, sei es nun, dass die Hand, wie Herr Grüttner sehr ansprechend annimmt, auf dem rechten Knie lag, oder sonst wie beschäftigt war.

Noch einleuchtender ist aber doch wohl, von den früher angeführten äusseren Gründen abgesehen, für die Kunstepoche unserer Giebelgruppen die ästhetische Unwahrscheinlichkeit, dass *O* und *B* beide nicht nur dem im Centrum stehenden Beschauer den Rücken zudrehten, sondern insbesondere das knieende Mädchen mit dem in diesem Falle dicht neben ihr befindlichen knieenden Manne dasselbe Motiv nur in symmetrischer Umkehrung wiederholte. Viel besser wirken die Linien auch dann nicht, wenn man unsern Myrtilos bei *C* neben das knieende Mädchen stellt; denn dann steigt die Höhenlinie der Köpfe zu wenig an und zwischen dem Rücken des Mädchens und dem Oberkörper des Mannes entsteht über den Beinen des letzteren ein für die Raumfüllung sehr empfindliches Loch.

Uebrigens machen auch die Worte des Pausanias diejenige Aufstellung von *B* und *O*, welche wir bestreiten, im höchsten Grade unwahrscheinlich. Denn wenn sich die an den zweiten Stellen befindlichen Eckfiguren wirklich so entschieden den Flussgöttern zuwandten, und den an dritter Stelle bei *C* und *N* eingeordneten Gestalten den Rücken kehrten, wie kam dann Pausanias oder sein Gewährsmann dazu, sie dennoch mit den letzteren als „Hippokomen" zu je einer Gruppe unmittelbar hinter den Pferden zusammenzufassen? Warum sah er nicht, wie es doch der oberflächlichste Beschauer sogleich sehen musste, dass bei *B* und *O* Gestalten sich befanden, die mit den Flussgöttern gleichsam in ein Gespräch versunken, also doch wohl recht eigentlich denselben verwandte Wesen waren? Stellt man dagegen auf,

wie wir aufstellen, so war die Deutung auf Hippokomen, so gleichartigen und so zusammengehörigen Gestalten wie *B* und *C* gegenüber, sehr naheliegend und im wesentlichen ja auch richtig. Unter diesen Umständen ist es auch gar nicht zu verwundern, dass diese Annahme fälschlich auf die symmetrisch entsprechenden Figuren der gegenüberliegenden Seite übertragen wurde. Bei jener anderen Aufstellung aber bleibt der bei Pausanias vorliegende Deutungsversuch völlig unerklärlich.

Noch einen letzten Einwand haben wir zurückzuweisen. Man hat unsere Aufstellung der drei Eckfiguren jeder Seite gar zu einförmig gefunden, und ihr andere Anordnungen um des Reizes grösserer Mannigfaltigkeit willen vorgezogen. Insbesondere hätten, so wird behauptet, *B* und *C* als Gestalten, welche dasselbe Motiv mit nur geringen Veränderungen wiederholten, ursprünglich unmöglich hintereinander stehen können.

Derselbe Vorwurf ist mir auch gemacht worden, als ich die drei Eckfiguren des olympischen Westgiebels im Berliner Campo Santo zuerst so aufgestellt hatte, wie sie Ausgr. III Taf. 26—27 unter *A B C* gezeichnet worden sind; und doch ist hier jetzt alles durch die späteren Funde ergänzender Gliedmaassen gesichert (man vergleiche die Zeichnung bei Overbeck Plastik I³ Fig. 90). Wir werden uns also auf diese Gruppe und ihr Gegenstück *T U V* als auf eine eclatante Bestätigung der Richtigkeit unserer Aufstellung im Ostgiebel berufen dürfen und aus beiden Compositionen die Lehre entnehmen, dass die Künstler des 5. Jahrhunderts strengere und einförmigere Endabschlüsse in ihren Giebelgruppen liebten, als manchem modernen Geschmacke genehm sein mag. Und woher ihnen diese Liebhaberei gekommen, ist unschwer zu sagen, wenn man sich z. B. der aeginetischen Westgruppe und ihrer beiden Paare von knieenden Lanzenkämpfern erinnert. Es ist dies eben ein Rest archaischer Strenge, mit welcher erst die parthenonischen Compositionen aufzuräumen begannen. Auch in diesem Punkte also erweisen sich dieselben als die künstlerisch unvergleichlich weiter vorgeschrittenen und sicherlich auch chronologisch späteren.

Wir haben im Vorstehenden unsere Aufstellung Figur für Figur zu rechtfertigen gesucht. Zum Schlusse blicken wir auf das Gesammtbild zurück, welches sie gewährt.

Wir haben uns bereits hie und da bei einzelnen Figuren zur Rechtfertigung ihrer Aufstellung darauf berufen, dass sie dem der Mitte des Giebels gegenüberstehenden Beschauer ihre besten Ansichten zuwenden müssten. An dieser Forderung ist insbesondere beim olympischen Zeustempel streng festzuhalten, dessen Ostseite nur durch eine in der Mitte der Front angelegte Rampe zugänglich war, von der aus der Beschauer die Giebelgruppe am besten und bequemsten überblickte. Nun prüfe man unsere Anordnung von diesem Gesichtspunkt aus. Man suche vor den Statuen mit Hilfe ästhetischer Erwägungen und besonders technischer Beobachtungen, wie sie die geringere Ausarbeitung der nicht für den Blick des Beschauers berechneten Theile in Menge an die Hand giebt, für jede einzelne Figur den richtigen Augenpunkt zu gewinnen, und verbinde denselben mit dem Centrum der Statue durch eine Linie. Tritt man nun so weit zurück, dass man den ganzen Giebel überblickt, und denkt man sich jene sämmtlichen Ansichtslinien der einzelnen Figuren ebenso weit verlängert, so wird man finden, dass dieselben sich für unsere Aufstellung sammt und sonders eben in dem einen Punkte schneiden, in dem sich der Bildhauer offenbar den Beschauer stehend gedacht hat. Bei jeder anderen Anordnung dagegen werden sich die Linien der besten Ansichten kreuzen und wirr durcheinanderlaufen.

Man achte ferner auf Folgendes. Die fünf Mittelfiguren hat der Künstler fast in voller Vorderansicht gebildet. Von diesen leiten die vor den Pferden sitzenden Gestalten *E* und *L* im Dreiviertelprofil zu diesen selbst über, die in der Weise schräg vor einander geschoben sind, dass das Viergespann als Ganzes ebenfalls gleichsam in einer Dreiviertelsansicht erscheint. Jedes einzelne Pferd dagegen ist im Profil dargestellt und leitet auf diese Art zu den mehr oder weniger reinen Profilfiguren *CBA*, respective *NOP* über. Die Meisten werden geneigt sein, einem solchen allmähligen und gut vermittel-

ten Uebergange von Facefiguren zu Profilgestalten den Vorzug zu geben vor anderen Aufstellungen, in denen beide Gattungen von Statuen regellos wechseln und die besten Ansichten derselben bald hierher bald dorthin umspringen. Denselben Eindruck der Ruhe und Gleichmässigkeit erhält man von der Raumfüllung des Giebels, sobald man so aufstellt wie wir vorschlagen. Bei anderen Anordnungen dürfte es sich als schwierig erweisen, Lücken zu vermeiden.

Endlich der gegenständliche Zusammenhang. Von der verschiedenen Stellung der Wagenlenker haben wir bereits gesprochen. Sollte es aber abgesehen davon Zufall sein, dass wir auf der Seite des Oinomaos Trauer und Abwendung erhalten, auf der des Pelops dagegen jugendliche und rüstige Gestalten, von denen die beiden hinter dem Gespanne ganz ihrer Aufgabe zugewandt sind?

Berlin. Georg Treu.

ZUM APOLL VOM BELVEDERE.

In der Anzeige der allgemeines Aufsehen erregenden Publication Stephani's über die Stroganoff'sche Bronze[1]) schrieb Gerhard 1861[2]), ein Zweifler werde wohl erst selbst die Bronze untersuchen mögen; doch „einer solchen in unseren Landen nicht zu erfüllenden Anmuthung gegenüber müssen wir auf Stephanis Versicherung an der Genauigkeit der Ergänzung und an der gleichmässigen Trefflichkeit der einzelnen Theile jener Figur vorerst glauben". Man hätte wohl gethan, in dieser vorsichtigen Reserve Gerhard zu folgen; statt dessen überliess man sich bald dem unbedingten Glauben an die Aegis, welche jener und der Belvederische Apoll getragen habe, und nur die Art, wie dieselbe zu erklären sei, schien zweifelhaft. Auch die sehr besonnenen und einsichtigen Erwägungen, durch welche R. Kekulé wenigstens vom Belvederischen Apoll die Aegis fern halten wollte[3]), blieben ungehört und wurden durch das Gewicht der entschiedensten und unbedingtesten Zustimmung, die Welcker[4]) und O. Jahn[5]) für die neue Hypothese aussprachen, niedergedrückt[6]).

[1]) Apollo Boedromios, Petersburg 1860.

[2]) Arch. Anz. 1861, S. 212*.

[3]) Ebenda S. 213* ff.

[4]) Arch. Ztg. 1862, S. 331 ff.

[5]) Arch. Ztg. 1863, 66 ff 1869, 31. Aus der Alterthumswissensch. 1868, S. 270 ff.

[6]) 1872 citirt Kekulé im Akadem. Kunstmuseum zu Bonn no. 296, S. 78 seine eigenen früheren Ausführungen nicht mehr. — Entschieden gegen die Aegis hat sich mit gesundem Sinne ein Kunstler (Julius Hübner) ausgesprochen Arch. Ztg. 1869, S. 108.

Dem Wunsche des Gerhard'schen Zweiflers konnte ich in diesem Herbste bei einem Besuche St. Petersburgs genügen. Ich war erstaunt, die Unmöglichkeit der Restauration einer Aegis an der Bronze Stroganoff so deutlich zu finden.

Schon mit Hülfe der beiden Tafeln bei Stephani lässt sich der Sachverhalt deutlich machen. Der fragliche Rest in der l. Hand der Figur besteht aus einem weichen Stoff, dessen oberer Rand ganz deutlich ist; bei genauerer Betrachtung wird man auch die beiden seitlichen Ränder erkennen. Die zwei Seiten dieses Stoffes, die innere und die äussere, sind sehr verschieden behandelt: die eine, die von den Fingern der Hand umschlossen wird, also die nach aussen gekehrte, ist rauh gelassen und gar nicht ciselirt; die andere Seite des Stoffes, die innere, die an dem Bausche über der Hand besonders sichtbar wird, ist glatt. Wollte man nun diesen Rest zu einer Aegis ergänzen, so könnte selbstverständlich die Hauptseite derselben, die mit dem Gorgoneion, nicht mit jener vernachlässigten rauhen Seite des Stoffes identificirt werden. Das Gorgoneion müsste auf jene glatte innere Seite zu stehen kommen. Ergänzt man nun aber die Fortsetzung jenes Restes nach den erhaltenen Faltenzügen, so erkennt man sofort, dass die herabhängende Fläche des Stoffes mit dem Arme parallel fallen musste, und dass jene innere bearbeitete Seite nach links (vom Beschauer) sah. Denkt man sich also ein Gorgoneion darauf, so würde dasselbe gerade nach der entgegengesetzten Seite blicken als

der Gott. Um die von Stephani gewünschte Ergänzung auszuführen, musste der Zeichner seiner Tafel II die Faltenlagen des Restes völlig umgestalten; nur durch diese wesentliche Veränderung, von der im Texte indess nichts angedeutet ist, ward es möglich, eine Aegis mit nach r. in der Richtung des Armes blickendem Gorgoneion zu gewinnen.

Ich glaube, dass hierdurch allein die Unmöglichkeit der Stephani'schen Ergänzung erwiesen ist[7]). Es kommt hinzu, dass weder Stephani selbst noch irgend Jemand, der seine Hypothese gebilligt hat, jemals eine gleiche Form der Aegis wie die hier angenommene, oder eine gleiche Art dieselbe zu tragen in antiken Kunstwerken nachweisen konnte.

Stephani denkt sich seine Aegis als ein Fell gebildet. Die Kunst hat zahlreiche Mittel, ein Fell darzustellen, und besonders leicht ist es der Bronzetechnik, es durch eingegrabene Haare sofort deutlich zu machen. Der Rest an der Stroganoff'schen Bronze, an welcher die Haare und Sandalen doch so sorgsam ciselirt sind, zeigt keine Spur von dieser üblichen Charakterisirung; er ist glatt und seine Falten sind ganz die eines starken Tuches, nur am Rande sieht man einige Einkerbungen (breiter und weniger zahlreich als auf der Abbildung). — Hätte aber selbst Stephani darin Recht, dass die Stroganoff'sche Figur ein Fell trüge, könnte dies eine Aegis vorstellen? In der Literatur wird sie allerdings als ein solches gedeutet; wird aber in der Kunst je die Aegis als ein blosses Fell gebildet[8])? Wo kommen kleine Schlangen, wie sie Stephani annimmt, aus einem ungesäumten Fellrande heraus? Wie man gerade in der Zeit des Belvederischen Apoll die Aegis bildete, dafür sind jetzt die pergamenischen Gruppen des Zeus und der Athena im Gigantenkampfe sehr lehrreich. Während die pergamenischen Künstler in naturalistischer Bildung von Attributen (vgl. den Blitz) gewiss das Ihrige thaten, ist die Aegis in üblicher Weise als ein künstliches Geräth, eine Art von Panzer dargestellt, nur dass die gewöhnlichen Schuppen zu förmlichen Federn geworden sind (ebenso wie z. B. an dem berühmten Ptolemäercameo in Petersburg, Denkm. a. K. 1, 226a); der gezackte Rand, an welchen erst die Schlangen ansetzen, ist festgehalten. Und auch wie man damals das Schütteln der Aegis andeutete, zeigen jene Reliefs in dem l. Arme des Zeus sehr deutlich: wie früher immer, wenn die Aegis als Waffe dienen soll, ist sie über den l. Arm geworfen, nur wild und malerisch, während sie in älterer Zeit streng und regelmässig gelegt ist.

Noch auf ein Detail möchte ich aufmerksam machen: die Haltung der Finger der l. Hand. Auch sie musste Stephani wesentlich verändern lassen, um einen Aegisschüttler herzustellen. Die Finger der Bronze umfassen nämlich leicht und lose den Stoffrest, nach unten der Verbreiterung des Stoffes ruhig folgend. Es war klar, dass man auf diese Weise keine Waffe schüttelt; die Restaurationszeichnung bei Stephani giebt daher eine kräftig zufassende Faust.

Die Deutung jenes fraglichen Restes ergiebt sich leicht, wenn man die Rückseite der Figur betrachtet, die freilich Text und Tafeln Stephanis bei Seite gelassen haben. Zunächst erkennt man sofort, dass Brunn[9]) Recht hatte, wenn er es für unmöglich hielt, dass der Chlamysabschluss so beabsichtigt gewesen sei. Es ist vielmehr auf dem Rücken ein Faltenzug der Chlamys erhalten, der plötzlich abbricht, durch eine glatte Fläche von bemaltem Gips unterbrochen; ob das dann folgende rohe Schlussstück mit dickem glattem Rande einer antiken oder modernen Restauration angehört, konnte ich im Augenblick nicht entscheiden. Dass jener Faltenzug indess ursprünglich seine Fortsetzung haben musste, ist evident; derselbe hat nun aber nicht eine nach unten herabfallende, sondern eine schräg gegen den l. Arm hin gezogene Richtung. Man kann keinen Augenblick zweifeln, dass der Stoffrest in der L. eben der Zipfel der Chlamys sei[10]).

Das Verhältniss des Stroganoff'schen zu dem Belvederischen Apollo denke ich mir nun so, dass beide zwar dasselbe Original copiren, wie wohl schon die genaue Uebereinstimmung in so gleichgültigem Detail wie der Form der Sandalen beweist, der Stroganoff'sche jedoch sich eine vereinfachende Abweichung darin gestattet hat, dass er

7) Der ganz zweifelhafte kleine Rest in der Hand der von Overbeck in den Sächs. Ber. 1867, Tf. VII publ. Figur, deren antiker Ursprung nicht ausser Frage steht, beweist gar nichts.

8) St. citirt freilich (S. 32, a 3) eine Vase dafür, wo jedoch die Aegis ganz offenbar nur von dem ungenauen Laborde'schen Zeichner schlecht wiedergegeben ist (Sacken u. Kenner, Wiener Antikencab. S. 198, no. 27).

9) Verhandl. d. Philol.-Vers. in Würzburg 1868, S. 93.

10) Als Analogie für die Art das Gewand zu fassen, sei auf die mit dem schönen Bronzekopf des British Museum gefundene Hand (Arch. Ztg. 1878 Tf. 20) verwiesen; der Kopf selbst ist durch seine Wendung dem Belvederischen analog, doch kann ich ihn nicht mit Benndorf (*Annali* 1880, p. 205) für Apollo halten. Sein Stil ist den Pergamenern auffallend verwandt.

das Gewand nicht über den l. Arm fallen, sondern den Zipfel von der Hand gefasst werden liess. Dass der Belvederische das Original hierin vollständiger und richtiger wiedergiebt, scheint mir unzweifelhaft. Der Verfertiger der Stroganoff'schen Figur war, wie mir auch der Eindruck des Originales bestätigte, nur ein untergeordneter Künstler; doch obwohl er den Schwung und die Schönheit seines Originales nicht wiederzugeben verstand, konnte er, bei der gewohnten Freiheit der Alten im Copiren, doch willkürlich ein Motiv verändern. Er muss das Attribut, welche das Original in der Linken hielt, für nicht sehr wesentlich gehalten haben. Das ist wichtig. Denn jenes Attribut war doch gewiss der Bogen, der durch den Köcher ja ohnedies schon gefordert war. Der Stroganoff'sche Apollo hat sinnloser Weise das Köcherband behalten, während der Köcher wie der Bogen fortgeblieben sind.

Es sei mir zum Schlusse gestattet, auch meine Ansicht über die Bedeutung der ganzen Composition auszusprechen. Man fürchte nicht, dass ich die Literatur mit einer neuen Feststellung dessen bereichern will, was Apollo thut, was er that und thun wird, wen er anblickt, von wem er wegschreitet u. s. w. Ich glaube, wir haben genug dieser Schilderungen, deren Zusammenstellung übrigens von grossem methodologischen Interesse wäre. Ein Götterbild in Bewegung ist man wohl in der Regel zu leicht geneigt als momentanes Situationsbild zu fassen, ohne sich zu erinnern, dass die Griechen schon in sehr früher Zeit bewegte Bilder schufen, die ganz ebenso nur das innere Wesen des Gottes ausdrücken sollten, wie die zweifellos situationslosen ruhigen Statuen. Ob nun freilich noch die hellenistische Zeit im Stande war Götterbilder jener Art neu zu schaffen, weiss ich nicht, wie wir überhaupt über die Götterbilder dieser Epoche nicht viel Sicheres wissen. Die Ausgrabungen von Pergamon haben uns hierfür nur die wichtige Lehre gegeben, dass man, wie es scheint, schon recht früh begann ältere Bilder zu copiren und etwas zu modernisiren. Der Belvederische Apoll ist nun, wie allgemein angenommen wird, gewiss ein Werk hellenistischer Zeit oder die Copie eines solchen. Die pergamenischen Funde bestätigen dies ja sichtlich[11]; nicht nur die Körperformen des Apoll finden wir am entsprechendsten auf den pergamenischen Reliefs wieder (man vgl. gerade den Apoll der Gigantomachie), sondern auch ein Detail, wie die Sandalen, findet sich völlig gleichartig; die Unterschiede, die obwalten, glaube ich daraus erklären zu müssen, dass, wie ich mit Brunn u. A. annehme, jenem ein Bronzeoriginal zu Grunde liegt, während diese echteste Marmorarbeit sind[12]. Ist nun aber der Apoll, wie er uns in der Stroganoff'schen und Belvederischen Figur vorliegt, ein hellenistisches Werk, so bin ich doch mit Anderen der Ueberzeugung, dass ihm eine beträchtlich ältere Composition zu Grunde liegt. Den Hauptbeweis dafür sehe ich in gewissen Münztypen, die z. Th. wenigstens in den Anfang des vierten, ja das Ende des fünften Jahrhunderts hinaufgehen und schon das Wesentliche vom Kopftypus unseres Apollon, nur im älteren Stile, wiedergeben. Sie stellen den Kopf von vorn dar, jedoch nicht geradeaus blickend, sondern immer mehr oder weniger zur Seite geworfen, von reicher Haarfülle umwallt, mit der hohen, unten vortretenden Stirn und den weitgeöffneten Augen[13]. Zuweilen ist sogar eine um die Brust geworfene Chlamys angedeutet[14], die dem Typus also auch schon ursprünglich zukommt. Welche Seite des Apollinischen Wesens in diesem Typus zum Ausdrucke gelangt, ist nicht zweifelhaft: es ist die des strahlenden Lichtgottes. Ein vergleichender Blick auf die in so reicher Fülle erhaltenen Heliosköpfe rhodischer Münzen bestätigt dies; es giebt unter den älteren Stücken Varianten, die sich von Apolloköpfen des obigen Typus nur durch den mangelnden Lorberkranz unterscheiden.

Die ursprüngliche Composition, von der, wie ich glaube, der Belvederische Apollo nur eine formale Veränderung im hellenistischen Stile ist, stellte den Gott als leuchtenden *Φοῖβος* dar[15]. Das Licht ist Bewegung; Apollo als Lichtgott muss schreiten, ebenso wie der Blitzgott Zeus schreitet. Sein Attribut, den Bogen, streckt er weit hinaus; er schiesst nicht,

[11]) Der Apoll der Gigantomachie, der nach l. (vom Besch.) schreitet, nach r. umblickt, und die L. nach r. mit dem Bogen ausstreckt, ist selbst im Motive dem Belvederischen sehr verwandt.

[12]) Ein Vergleich der Haar- und Gewandbehandlung am Apoll und an den Pergamenern muss, wie ich glaube, auf jenes Resultat fuhren: auch der viel weniger naturalistische Charakter der Fleischoberfläche am Apoll, im Gegensatze zu den Pergamenern, dürfte sich hauptsächlich daher erklären.

[13]) Vor Allem die schönen Silbermünzen von Amphipolis, von Katane (um 400) und Klazomenai, auch von Milet, wahrscheinlich auch auf der Münze des Pharnabazos (um 394) bei Waddington *mél. de numism.* 1861, p. 64 pl. V, 3. 4.

[14]) Auf Stücken von Klazomeni, Amphipolis und eines unbestimmten Seleukos.

[15]) Wieseler in seiner akadem. Festrede über den Belv. Apoll, Göttingen 1877, ist der, wie ich glaube, richtigen Auffassung am nächsten gekommen; nur hielt er noch an der Aegis fest.

doch jeden Augenblick ist er im Stande Pfeile zu entsenden; nicht auf ein einzelnes, bestimmtes Ziel geht er los, darum ist sein Kopf gewendet; nach allen Seiten entsendet er den leuchtenden Blick und die Statue gewinnt erst durch diese Wendung das Abgerundete und in sich Beschlossene.

In dem Steinhäuser'schen Kopfe[16]) erkenne ich mit Kekulé den Repräsentanten einer älteren Stufe jenes Apolloideales, das im Belvederischen Apoll in den hellenistischen Stil übersetzt erscheint. Den freilich um eine Fülle fein überlegten Details reicheren Belvederischen Kopf[17]) überragt jener weit durch die ursprüngliche und feurige Kraft mit der er seine Idee ausspricht, mit der er den mächtigen glanzsprühenden Blick des Lichtgottes giebt.

Schliesslich bemerke ich, dass auch ich glaube daran festhalten zu müssen[18]), dass die Artemis von Versailles das directe Pendant zu der Belvederischen Figur ist[19]). Auch bei Artemis war das Dahinschreiten längst üblich in Bildern, die nur situationsloses Wesen ausdrücken sollten[20]).

A. Furtwängler.

16) Dem Steinhäuserschen Kopf fehlte jene emporgebundene Haarschleife des Belvederischen entschieden und im Nacken liegt ihm ein schwerer Haarschopf, der beim Belvederischen in kurze Ringellocken gelöst ist, zwei Thatsachen, die es für mich ausser Zweifel setzen, dass jener wenigstens auf ein älteres Original zurückgeht. Nach Betrachtung des Originales in Basel, wo ich namentlich die schöne Frische der Arbeit am inneren Augenwinkel und den Schläfen bewunderte, würde ich auch die Ausführung noch etwa in's 3. Jahrh. setzen. Ueber die Unterschiede in den Maassen der beiden Köpfe vgl. Kekulé, Arch. Ztg. 1878, S. 9. — Der Verdacht der Fälschung, der jüngst auftauchte, ist eine leichtsinnige und völlig grundlose Behauptung.

17) Von Brunn a. a. O. sehr schön entwickelt.

18) Wie Kekulé im Arch. Anz 1861, 213* ff, Wieseler in der gen. Festrede S. 12 u. A.

19) Zur völligen Responsion der Bewegungen kommt Detail der Ausfuhrung wie die Form der Sandalen (die statt der sonst bei der Jägerin zu erwartenden Stiefel ihr hier wohl eben wegen der Responsion gegeben sind). Diese wie die Behandlung des Gewandes sind ubrigens wieder den Pergamenern auffällig analog.

20) Nach Abschluss des Manuscriptes erhalte ich Kenntniss von einem soeben erschienenen Buche in Gross-Quart uber den Belvederischen Apoll von Geskel Saloman, Stockholm 1882. Derselbe wendet sich zwar richtig (S. 45 ff) gegen die Aegis, kommt dann aber mittelst höchst wunderlicher Methode zu noch wunderlicheren Resultaten, deren Beschaffenheit ein naheres Eingehen von wissenschaftlicher Seite unmöglich macht: die Belvederische Figur ist ihm ein Theil der Gruppe des Dreifussraubes von Dyllos und Amyklaios (Paus. X 13, 7): die Stroganoff'sche dagegen schwenkt die *mappa*, das *χειρόμακτρον*, in der Linken!

BEMERKUNGEN ZUM FARNESISCHEN HERAKLES.

Fast in allen Kunstgeschichten findet man die Behauptung aufgestellt, dass der farnesische Herakles, ein Werk des Glykon von Athen, und die zahlreichen verwandten Heraklesstatuen auf ein berühmtes Original des Lysippos zurückgehen. Sehen wir uns aber unter den Beschreibungen der von Lysipp geschaffenen Heraklesbilder [1]) näher um, so finden wir nur einen sitzenden Herakleskoloss aus Tarent, später in Rom und Constantinopel, einen ehernen Herakles auf dem Markte von Sikyon, einen waffenlosen Herakles, von Eros bezwungen, ferner den sog. Herakles Epitrapezios, eine kleine Erzstatue des auf einem Felsen sitzenden, bei fröhlichem Trank ausruhenden Helden, und endlich die Thaten des Herakles in Alyzia in Akarnanien, in einem Temenos des Gottes, die von einem römischen Feldherrn nach Rom gebracht wurden. Von den bezeugten Heraklesdarstellungen des Lysipp könnte also nur die jeder Beschreibung ermangelnde sikyonische als das erwünschte Vorbild der farnesischen beansprucht werden; dies wäre aber, wie auch Overbeck [2]) urtheilt, die grösste Willkür. Nicht minder willkürlich jedoch ist es, wenn er das lysippische Original für die farnesische Statue in einer der Gruppen von Alyzia finden zu können glaubt, nämlich in derjenigen des Herakles mit den Hesperidenäpfeln. Denn wie schwach diese Annahme durch das zu Kastri bei Alyzia gefundene Relief eines mit der r. Schulter auf die Keule gelehnten Herakles [3]) gestützt wird, erkennt Overbeck selbst an.

Ueberhaupt ist es keineswegs so sicher, wie allgemein geglaubt wird, dass der farnesische Herakles und seine Wiederholungen sich auf das Hesperidenabenteuer beziehen. Freilich hat der Ergänzer dem Helden die Aepfel in die auf den Rücken gelegte Rechte gegeben. Allein diese Ergänzung richtet sich selbst: welcher Künstler wird wohl das Kennzeichen für das Motiv seiner Statue hinter ihrem Rücken verstecken? Die Aepfel wären doch wohl dem Heroen in die Linke gegeben worden, wo man sie gesehen hätte. Eine Replik des farnesischen Herakles im Pal. Spada in Rom [4]) zeigt gleichfalls die Aepfel in der Rechten; allein nach Duhn sind beide mit dem grössten Theil der Hand modern. Und selbst wenn eine Wiederholung das farnesische Motiv für die Darstellung des Hesperidenabenteuers verwendet haben sollte, so folgt daraus nicht, dass das Original in diesem Zusammenhang gedacht ist. Ueberdies finden wir die Gewinnung der Hesperidenäpfel nirgends so dargestellt, dass der Künstler uns den Herakles von dieser That ruhend und einsam zeigt, was ja vollends in einer Serie von Thaten des Herakles seltsam und störend wäre, sondern entweder als Träger des Himmelsgewölbes an Stelle des Atlas, wie in der Metope von Olympia, oder als selbstthätig oder doch wenigstens hilfreich bei der That. Man sieht, dass für die Zurückführung unserer Statue auf ein lysippisches Vorbild nichts übrig bleibt wie jene entschieden als Fälschung anerkannte Inschrift *Λυσίππου ἔργον* auf einer schlechten Wiederholung der farnesischen Statue im Palast Pitti zu Florenz [5]).

Vor der Annahme eines lysippischen Vorbildes hätten übrigens schon die Proportionen der Statue warnen sollen, die, abgesehen von der Kleinheit des Kopfes, in ihrer Massigkeit kaum als lysippisch werden gelten können. Wenn nun also auch gewiss Lysipp nicht der „erfindende Meister dieser Statue“ gewesen ist, so zwingt doch die grosse Zahl von Wiederholungen derselben zur Annahme irgend eines anderen berühmten Vorbildes.

Stephani [6]) hat sich zu beweisen bemüht, dass die Statue von Anfang an einzeln und nicht für eine Gruppirung componirt sei, wie der Herzog von Luynes [7]) und nach ihm Otto Jahn [8]) angenommen hatten, und Helbig [9]) stimmt Jenem bei: Beiden erscheint die farnesische Statue „als eine in sich abgeschlossene Schilderung des ermattet ruhenden Helden“; aber einen ermatteten Mann, der ausruhen und die bestandenen oder bevorstehenden Kämpfe

[1]) Zusammengestellt bei Overbeck, Schriftquellen no. 1468 bis 1477.

[2]) Geschichte der griechischen Plastik II³ S. 109.

[3]) L. Heuzey *Le mont Olympe et l'Acarnanie* pl. 11.

[4]) Matz-Duhn, Antike Bildwerke in Rom I S. 31, no 121.

[5]) H. Meyer, Geschichte der bild. Künste 3, S. 59 Stephani. der ausruhende Herakles, S. 164, no. 20. O. Jahn, Archäol. Aufs. S. 162 f.

[6]) Der ausruhende Herakles S. 183 ff.

[7]) *Nouv. Ann.* I p. 60.

[8]) Archäol. Aufs. S. 162. Nach dieser Hypothese ist die farnesische Statue mit Telephos und der Hirschkuh gruppirt zu denken und Pergamon als Aufstellungsort dieser Gruppe anzunehmen.

[9]) Untersuchungen über die campan. Wandmalerei S. 152.

überdenken will, stehend darzustellen, wäre doch so ziemlich das Unzweckmässigste, was man thun könnte. Die Statue zeigt auch dem unbefangenen Beschauer den Herakles nicht sowohl ausruhend, als vielmehr in einer Stellung, wie sie sich bei augenblicklichem Innehalten auf der Wanderung ergiebt, wenn der Blick durch einen auf dem Boden liegenden Gegenstand gefesselt, der Wanderer zu einigem Verweilen aufgefordert wird. Will man aber das Motiv nur als ein in sich gekehrtes Nachdenken auffassen, so übersieht man, dass der Kopf zwar gesenkt, das Auge jedoch geöffnet und auf einen bestimmten Punkt am Boden gerichtet ist, wie, um das dort Erblickte recht tief in sich aufzunehmen: der Gesichtssinn ist der Aussenwelt geöffnet, nicht verschlossen.

Und nun finden wir eine dieser Statue ganz ähnliche Figur des Herakles, nur von der entgegen-



gesetzten Seite, fast ganz von hinten dargestellt, in dem bekannten Gemälde aus Herculaneum [10]), von welchem diesem Aufsatze eine Abbildung beigegeben ist. Herakles wird durch eine geflügelte Figur auf den von einer Hirschkuh gesäugten Telephos hingewiesen, der zu den Füssen einer sitzenden weiblichen Figur, Arkadia, oder, wie Stephani will, einer Personification des Gebirges Parthenion, am Boden sitzt. Hinter der Arkadia steht ein Satyrknabe mit Syrinx und Pedum, unten zwischen Telephos und Herakles sitzt ein Adler, hinter Herakles ein Löwe. Stephani ist der Ansicht, dass diese Heraklesfigur im Rahmen dieses Bildes Widersprüche in sich selbst trage und in das Bild hineinbringe, zu welchen nur derjenige komme, der ein entlehntes Motiv gewaltsam in seine eigene Darstellung einzwänge [11]). Allein gäben wir selbst diese Widersprüche zu — sie sind nicht so erheblich, wie Stephani meint —: dass Herakles sich nicht mit ganzem Körper zu Telephos hinwende, oder, dass er erst durch die Flügelfigur aufmerksam gemacht das Kind bemerke und doch schon im Zustand tiefer Ruhe sich befinde, dass er endlich bei so starker Rückwärtsdrehung des Kopfes (?) die Rechte immer noch auf den Rücken lege, was nicht möglich sei, so ist damit immer noch nicht erwiesen, dass bloss der ruhende Herakles ein entlehntes Motiv sei. Es ist ja auch denkbar, dass der Maler das ganze Motiv des Herakles, wie er den vom Adler des Zeus behüteten, von der Hindin gesäugten Telephos erblickt, von einer statuarischen Gruppe entlehnte, die übrigen Figuren aber, da er auf der Wandfläche über einen Raum verfügte, durch den er geradezu zur Umgebung der Hauptgruppe mit Nebenfiguren aufgefordert wurde, aus eigener Erfindung hinzuthat. Dann kamen jene von Stephani gerügten Widersprüche nur dadurch in das Bild hinein, dass der Maler die zum Vorbild dienende Gruppe nicht in der gewöhnlich beliebten Vorderansicht, sondern, den von ihm hinzugefügten Figuren zu Liebe, von der Rückseite aufnahm. Dann musste er dem Herakles diese Drehung des Kopfes geben, um diesen nicht ganz von hinten zu zeigen, dann musste er auch den Adler, um nicht die Arkadia zu sehr zu verdecken, von seinem erhöhten Felsensitz, auf dem ihn die Münzen bei Stephani no. 62 u. 67 zeigen, auf den Boden herabrücken.

Stephani sagt S. 184, unter den 105 von ihm zusammengestellten Wiederholungen des farnesischen Motivs sehen wir nur die Münzen no. 42. 47. 49. 62. 67. 84, die Gemmen no. 102. 103, und die Gemälde no. 104 und 105 dieses Bild des Herakles mit andern Figuren in Verbindung bringen, keine aber in einer Weise, welche den Anforderungen an eine statuarische Gruppe irgendwie genügen könnte. Denn selbst von dem Bilde auf no. 62 u. 67 würde

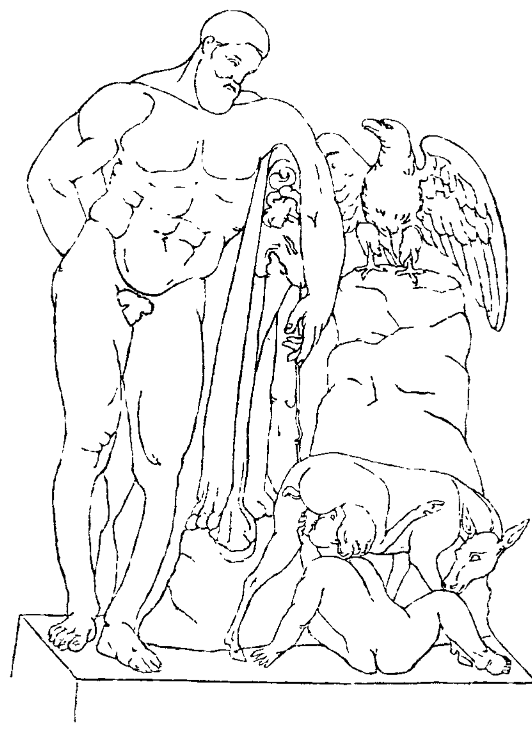
[10]) Helbig, Wandgemälde, no. 1143. Unsere Abbildung nach *Museo Borbonico* Vol. IX Tav. 50.

[11]) a. a. O. S. 186.

der Fels mit dem Adler, durch deren Vermittlung allein die Composition zu einem abgerundeten, wenn auch nur malerischen (?) Ganzen wird, von der statuarischen Behandlung nicht wiedergegeben werden können, und schwerlich dürfte diese irgend ein anderes Mittel besitzen, um die kleine Gruppe des Telephos und der Hirschkuh mit dem gewaltigen Heros so zu verbinden, dass nicht nur der Natürlichkeit und Ungezwungenheit der Anordnung, sondern auch allen den Forderungen Genüge geleistet würde, durch deren Erfüllung allein die geschlossene Einheit und Abrundung einer statuarischen Gruppe möglich wird.“ Dies ist nach Stephani der wichtigste Grund, weshalb O. Jahn's Meinung, dass zu den Füssen der farnesischen Statue die Gruppe des Telephos und der Hirschkuh angebracht gewesen sei, nicht zulässig sei [12]).

Mit ähnlichen Gründen sucht Helbig a. a. O. die Ansicht Jahn's zu widerlegen. Auf die Existenz einer statuarischen Gruppe aber, und zwar in Pergamon, weisen viel gewichtigere Momente hin, als auf ein in Pergamon vorhandenes Gemälde gleichen Gegenstandes, welches Helbig aus dem herculanischen Gemälde in Verbindung mit den pergamenischen und germäischen Münzen als Vorbild für dieses Gemälde erschliesst.

Die von Pausanias IX 31, 2 erwähnte Gruppe der Hirschkuh mit Telephos auf dem Helikon kann allerdings hier nicht herangezogen werden, weil er nichts davon sagt, dass auch Herakles dazu gesellt gewesen sei, — wiewohl dies nicht in den Bereich der Unmöglichkeit gehört. Aber die Uebereinstimmung des Herakles in dem herkulanischen Gemälde mit der farnesischen Statue wird auch von den Gegnern anerkannt. Dort, wie auf den Münzen von Germa [13]), einer Nachbarstadt von Pergamon, erscheint Herakles in dem bekannten Motiv, nach dem auf dem Boden hockenden, von der Hirschkuh gesäugten Telephos blickend. Die Vermittelung zwischen oben und unten stellt auf den Münzen der auf dem Felsen sitzende Adler her, ebenso auf der von Stephani nicht erwähnten pergamenischen Münze, welche bei Eckhel [14]) so beschrieben wird: „*Hercules stans, dextra clavam, sinistra arcum, contemplatur puellum a cerva super monte lactatum, in apice montis aquila expansis alis, in imo lacerta, Commodi Æ. m. m.*“ Der Adler ist demnach auf allen diesen Bildern wesentlich und in dem herculanischen Gemälde nur aus dem schon erwähnten Grunde auf den Boden herabgerückt. Warum nun diese Figuren: Herakles im farnesischen Motiv stehend, Telephos und die Hirschkuh am Boden, ähnlich wie in dem Gemälde, nur umgekehrt, und etwa in halber Höhe des Ganzen auf einer Felsspitze der Adler, keine wohl abgerundete plastische Gruppe bilden können, das hat weder Stephani noch Helbig bewiesen. Ich habe versucht, aus den gegebenen Elementen die Skizze einer derartigen Gruppe zu entwerfen, welche vielleicht im Stande ist, die Zweifel an der Möglichkeit einer solchen zu beseitigen. Der Adler und die Hirschkuh mit dem Knaben sind dem Gemälde entlehnt.



[12]) Jahn sagt Arch. Aufs. S. 163 geradezu, es sei durchaus nicht unmöglich, dass Glykon in Pergamon Herakles und Telephos in einer Gruppe darstellte. Er wollte dabei gewiss nicht urgiren, dass gerade das farnesische Exemplar ein Theil dieser Gruppe gewesen sei; die Hirschkuh würde ja die Inschrift verdeckt haben, auch wäre auf der Basis vor Herakles für diese kleinere Gruppe kein genügender Raum. Er empfand wie Andere, dass eine Statue in der Art der farnesischen nicht ursprünglich als Einzelstatue gedacht werden kann, und wenn daher auch sein Satz nicht vollkommen angenommen werden kann, so hat er doch den Kern der Sache erfasst, dass zu Pergamon eine statuarische Gruppe des Herakles mit Telephos und der Hirschkuh vorhanden war, auf welche die farnesische Statue und ihre Repliken zurückgehen.

[13]) Stephani no. 62. 67, S. 169.

[14]) Eckhel *Doctr. numm.* II 468. Wir geben unten eine Abbildung nicht dieser Münze, sondern eines viel schöneren Medaillons des Antoninus Pius, welches früher als die pergame-

Es kommt aber noch ein weiteres wichtiges Moment hinzu. Als man auf einer athenischen Münze und auf einem athenischen Relief dieselbe Kämpfergruppe jedesmal von einer andern Seite abgebildet fand, zog man den Schluss auf eine statuarische Gruppe als Vorbild beider und entdeckte die Gruppe der Tyrannenmörder. Hier stehen wir vor einem ähnlichen, noch günstigeren Fall: pergamenische und germäische Münzen weisen auf das Vorhandensein einer statuarischen Gruppe genannten Gegenstandes in Pergamon hin; von einem pergamenischen Gemälde desselben Gegenstandes aber ist uns Nichts überliefert. Wohl aber sehen wir uns zu der Annahme eines statuarischen Vorbildes genöthigt, nachdem die pergamenischen Ausgrabungen uns ebenfalls eine Nachbildung dieser



Gruppe in Relief und zwar abermals von einer andern Seite gebracht haben [5]). Hier sehen wir den Herakles nach r. gewendet, die l. Achselhöhle auf die Keule gestützt, den Kopf gesenkt, den l. Fuss vor-, den r. zurückgesetzt, auf den vor seinen Füssen von der Hirschkuh gesäugten Telephos blickend. Nur der r. Arm zeigt eine in der Natur des Reliefs begründete Aenderung: er ist über die Brust auf die l. Schulter gelegt, da er in der sonst üblichen Haltung einen unschönen Anblick bieten, auch mit dem Baum hinter dem Helden in Collision gerathen würde. Der Adler fehlt hier, und könnte nur allenfalls in dem weggebrochenen Theil der Platte gesessen haben. Die Overbeck'sche Abbildung erweckt die falsche Vorstellung, als ob über der Hirschkuh das Relief beschädigt und hier etwa der Adler abgestossen sei. Allein auch wenn der Adler in dem Relief wirklich fehlte, ist die Uebereinstimmung des pergamenischen Reliefs mit dem Gemälde und den Münzen noch überraschend genug.

So hätten wir denn dieselbe Scene von drei Seiten dargestellt in dem Relief, den Münzen und dem Gemälde. Grund genug für die Annahme der einstigen Existenz einer statuarischen Gruppe dieses Gegenstandes in Pergamon, aus welcher in einer an eigenen Erfindungen so armen Zeit, wie der römischen Kaiserzeit, die Gestalt des Herakles herausgegriffen wurde, um für sich allein zur Darstellung eines ruhig stehenden Herakles verwendet zu werden. Dieses Motiv wurde reichlich ausgebeutet und so die Einzelfigur verbreiteter als das pergamenische Urbild. War somit der stehend ruhende Herakles der späteren Zeit eine geläufige Vorstellung, so dürfen wir auch unbedenklich auf ihn die bekannte Schilderung des Rhetors Libanios [6]) beziehen. Auch in Betreff der Stellung der Beine stimmt seine Beschreibung vollkommen mit der farnesischen Statue überein, und er hat dieselben keineswegs, wie Stephani meint, verwechselt: *τοῖν ποδοῖν*, sagt er, *ὁ μὲν δεξιὸς ὁρμᾷ πρὸς ὁρμήν, ὁ δὲ λαιὸς ὑποβέβηκε καὶ τῷ βάθρῳ προσήρεισται*, d. h.: der l. Fuss ist untergetreten, um die Last des Körpers beim Weitergehen (*ὁρμή*) aufzunehmen, und an die Stütze gestemmt, der r. aber ist bereit zum Weitergehen. Denn diese Aufgabe fällt bekanntlich immer dem zurückstehenden Fusse zu, auch wenn er momentan noch belastet ist.

Fassen wir zum Schluss noch kurz das Ergebniss der vorstehenden Betrachtungen zusammen: Ein lysippisches Vorbild für den farnesischen Herakles lässt sich nicht nachweisen, aber etwa in der Mitte des 3. Jahrhunderts vor Chr., als das pergamenische Reich bereits seine volle Selbständigkeit gewonnen hatte, also wahrscheinlich unter Attalos I., muss in Pergamon eine Gruppe des Herakles mit Telephos und der Hirschkuh errichtet worden sein, jedenfalls vor dem Bau des Altars, da an diesem sich bereits ein Relief findet, das diese Gruppe zur

nische Münze dieser vielleicht als Vorbild diente, wenn nicht vielmehr beide Darstellungen auf ein und dasselbe statuarische Vorbild zurückzuführen sind.

[5]) Conze Beschreibung der pergam. Bildwerke. S. 21; Overbeck Plastik II³ S. 254, Fig. 133, a.

[6]) Petersen *Comm. de Libanio* II S. 20. Stephani S. 161.

Voraussetzung hat. In einer späteren Zeit, in welcher man kein Bedenken trug, aus Gruppen Einzelfiguren zu entlehnen, um damit namentlich Paläste auszuschmücken, erging es so auch dem Herakles der pergamenischen Gruppe: der Athener Glykon und Viele nach ihm machten sich die Darstellung eines ausruhenden Herakles dadurch leicht, dass sie ihn zum Vorbild nahmen. Technik und Inschriftcharakter der farnesischen Statue lassen ihre Entstehungszeit nicht höher als in's erste Jahrhundert vor Chr. hinaufrücken, eine Zeit, in der ein derartiges Verfahren nichts Auffallendes mehr hat, wie denn auch der Maler des herculaneischen Bildes mit seinem pergamenischen Urbild ziemlich frei umgesprungen ist.



Ludwigsburg. Paul Weizsäcker.

MISCELLEN.

ARCHAISCHE THONBILDER SITZENDER FRAUEN.



Allgemein bekannt ist unter dem Vorrath unsrer archaischen Terracotten ein Typus, dessen zahlreiche Vertreter in Attika und Böotien gefunden sind. Er zeigt eine in langem, enganliegendem Gewande sitzende Frau, so primitiv gebildet, dass die Arme und Hände nicht oder kaum angedeutet sind; das Haar wird von einem hohen Stirnbande gekrönt und ist häufig in mehreren Reihen von steifen Löckchen um die Stirn geordnet. Da es am nächsten lag, in diesen auf keine Weise individualisirten Gestalten Weihgeschenke an eine der Hauptgöttinnen ihres Fundortes zu erblicken, so wurden die aus Athen stammenden gewöhnlich als Darstellungen der Athene angesehen. Den bündigen Beweis, dass die Reihe damit richtig benannt sei, konnte ein im Berliner Museum aufbewahrtes Exemplar zu liefern scheinen, auf dessen Gewande die Reste eines aufgemalten Gorgoneion unverkennbar sind. Ein Bedenken erweckt aber der von demselben Museum soeben neu erworbene Kopf einer offenbar unserem Typus angehörigen Statuette, dessen Abbildung wir hier in halber Grösse folgen lassen[1]).



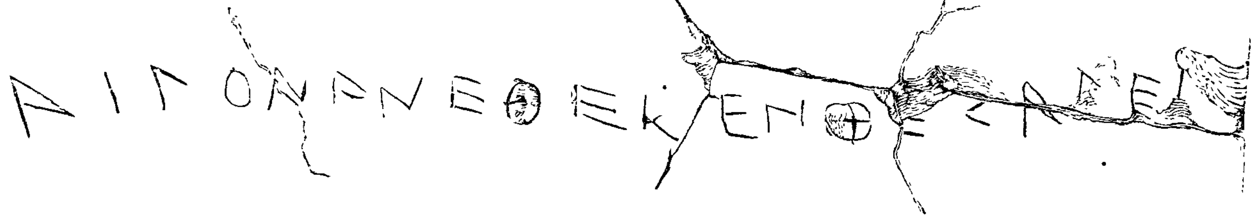
Der Verfertiger unsres Thonbildes hat den Beschauer sogleich vergewissern wollen, dass die vor seinen Augen befindliche Figur niemanden als die Landesgöttin bedeuten könne. Die Erfüllung dieser Absicht hat er sich aber so leicht als irgend möglich gemacht: er fügt dem Kopfe einer aus der Form der typischen weiblichen Sitzbilder hervorgegangenen Gestalt, ohne irgend eine Veränderung an ihr vorzunehmen, einen Helmbusch an, indem er sich, wie die Eindrücke der Finger zeigen, keines andern Instrumentes als seiner Hände bedient. Es lag ihm sehr fern, sich seine Göttin so kritisch und so anspruchsvoll vorzustellen, dass sie an dem Mangel eines Helmes Anstoss genommen hätte, wenn der Busch so stattlich von ihrem Haupte wehte.

Das Verfahren unsres Töpfers erklärt sich offenbar am besten, wenn dem Typus seines Werkes eine feste und eingeschränkte Bedeutung nicht bei-

[1]) Der Kopf trägt die Reste sorgfältiger Bemalung. Auf dem mit weissem Pfeifenthon überzogenen Grunde waren die Lippen roth, die Haare, auch Wimpern und Brauen, schwarz, die Stephane roth auf blauer Untermalung, die Tülle unter dem Helmbusch bis zu der in der Abbildung angegebenen Linie blau, der Busch selbst anscheinend braun, der obere Rand aber roth.

wohnte, vielmehr das bescheidene Weihgeschenk, fabrikweise und billig hergestellt, immer der Göttin die Verehrung armer Leute bezeugen musste, der sie dieselbe darzubringen gerade Veranlassung hatten. Soweit eine Göttin durch ein Attribut leicht kenntlich zu machen war, wurden für diejenigen Käufer, die ein Uebriges thun wollten, Exemplare vorräthig gehalten, denen man die unterscheidenden Merkmale, wie es wohl oder übel anging, hinzugefügt hatte[2]).

Für die Unbestimmtheit des Typus ergiebt sich in der That eine schlagende Bestätigung aus einem vollständig erhaltenen Exemplare des hiesigen Museums, das in halber Grösse an der Spitze dieses Aufsatzes abgebildet ist[3]). Auf seiner Rückseite ist nämlich in den Worten *Αἴγων ἀνέϑηκεν ϑηκάτῃ*



eine Weihung an Hekate eingegraben, deren Namen Herr Professor Kirchhoff zuerst erkannt hat. Da der Dedicant ein Mann ist und folglich in unserer Gestalt nicht sein eignes Bildniss zu weihen meinen konnte, die Annahme aber, dass der Hekate ein Bild der Athena dargebracht werden sollte, ganz in der Luft schweben würde, so sollte die Figur sicher als eine Hekate angesehen werden. Das typische Bild für diese Göttin charakteristisch zu differenziren, ging nicht an, selbst wenn man es gewollt hätte, da ein sie sicher unterscheidendes Attribut ihr nicht eigen war; erst lange nach der Entstehung unsres Denkmals, welches die Buchstabenformen in das sechste Jahrhundert verweisen, wurde bekanntlich ihr attischer Typus in eigenthümlicher Weise festgestellt.

Wie es in der archaischen Kunst in den mit vorgesetztem linken Fusse stehenden Gestalten für den nackt zu bildenden Mann einen allgemeinen Typus giebt, der für den Gott und für Menschen gleichmässige Geltung hat, so lehren uns die hier zusammengestellten Thatsachen ein Schema für Frauendarstellungen kennen, das, in seiner Verwendung gewiss ebenso wenig beschränkt, heute diese, morgen jene Göttin und vermuthlich auch Sterbliche bedeutet.

Max Fränkel.

²) Wenn der in Tanagra häufige Typus des stehenden auf eine Stele gestutzten Kriegers von vollendetem Stil (*Gazette archéol.* 1878 pl. 21) einmal den Flügelhut des Hermes erhält (Martha, *Catalogue des figurines d'Athènes* p XXV), so ist die Analogie mit unserem Kopfe nur eine äusserliche. Denn da der tanagräische Künstler unmöglich glauben konnte, dass man in seinem gerüsteten Manne den Hermes erkennen werde, so ist seine Figur sicher nur durch ein Versehen des göttlichen Hutes theilhaftig geworden: er vergriff sich in der Form, als er die bei den Exemplaren dieses Typus wechselnde Kopfbedeckung bilden wollte.

³) Auf dem weissen Pfeifenthon, der die ganze Figur bedeckt, war die Basis blau, Sessel, Gewand und Stephane roth bemalt.

ZUR LUTROPHOROS AUS SUNION.



Von der schönen auf Tafel 5 und S. 133f. veröffentlichten Darstellung ist nachträglich ein weiteres Fragment zum Vorschein gekommen, dessen auf $^2/_3$ — den Massstab der Tafel — verkleinerte Abbildung wir mit Bewilligung des Besitzers hier vorlegen dürfen. Der Kopf, den uns das neue Stück wiedergeschenkt hat, gehört der zur äussersten Linken der Tafel dargestellten Frau, an deren früher vorhandenen Scheitel er anpasst: er ist von ganz besonders hervorragender Schönheit. Ausserdem enthält das Fragment den Rest eines Gefässes, welcher den Beweis liefert, dass der Herr Herausgeber S. 135 Anm. 3 mit Recht in der neben der letzten Figur auf S. 134 befindlichen Spitze den Deckelgriff einer von Stephani vielleicht zutreffend so genannten Lekane vermuthet hat; wir gewinnen ein neues Beispiel dafür, dass ein solches Gefäss zugleich mit einem Tuche getragen wird (vgl. *Compte rendu* 1860 S. 19 f.). Die oberhalb des Armes der Trägerin erhaltenen Linien können füglich nur von der Basis des Geräthes herrühren, dessen Fuss demnach von ungewöhnlicher Länge gewesen sein muss. Um seine Form zu veranschaulichen, habe ich durch Herrn G. van Geldern eine Ergänzung in verlorenen Linien versuchen lassen.

Der wesentliche Gewinn, den uns das neue Fragment für den Genuss und das Verständniss der Darstellung gebracht hat, mag das Bedauern über die durch sein spätes Hervortreten verursachte Unvollständigkeit unserer Abbildung überwinden helfen.

M. Fr.

BERICHTE.

ERWERBUNGEN DER KÖNIGLICHEN MUSEEN IM JAHRE 1881.

II. Antiquarium.

A. Sammlungen.

1) Sammlung Brugsch, von Herrn Professor Brugsch-Pascha während des Aufenthalts der preussischen Gesandtschaft in Persien (1860—61) in Hamadân (Ekbatana) zusammengebracht. Sie enthält 11 orientalische Cylinder und Siegel, über 80 kleine Bronzegegenstände (Geräthfüsse [?] in Form von kauernden menschlichen Gestalten, Vordertheilen von Katzen oder dergl.; kleine Thiergestalten, welche, was besonders merkwürdig ist, den in Olympia gefundenen Weihgeschenken sehr ähnlich sehn; Füsse, Hände, Fingerringe, Pfeilspitzen) und die Alabasterstatuette einer nackten Mylitta (?) aus Bagdad. (Vergl. Brugsch Reise der preuss. Gesandtschaft in Persien I S. 386.)

2) Mordtmannsche Sammlung von über 200 Stück palmyrenischer Thontesserae, beschrieben von dem Besitzer in den Sitzungsberichten der phil.-hist. Classe der Akad. zu München 1875. II Supplementheft 3. Vgl. Arch. Ztg. 1882 S. 83.

3) Sammlung Biliotti, gegen 200 Gegenstände enthaltend, welche von dem früheren englischen Viceconsul auf Rhodos, Herrn Alfred Biliotti (jetzt in Trapezunt) meist zu Kameiros, zum Theil aber auch in anderen rhodischen Orten ausgegraben worden sind. (Vgl. Löschcke, Mitth. des D. Arch. Inst. zu Athen V S. 1 ff.) Wo Biliotti auf den Gegenständen selbst einen anderen Fundort als Kameiros notirt hat, oder ein solcher sich aus einer von Herrn A. S. Murray angefertigten Liste ergab, ist dies in dem Nachstehenden besonders angegeben. Sonst ist Kameiros als solcher vorauszusetzen.

Phönikische Epoche: Gegenstände aus grünglasirtem Thon in Nachahmung aegyptischer Vorbilder (vgl. Löschcke a. a. O. S. 5). Statuette eines knieenden Weibes, das einen Steinbock (als Opfergabe?) in den Händen hält; auf ihrem Rücken die Reliefgestalt eines Kindes en face. Einige Statuettenfragmente von Götter- und Menschengestalten, Falken, Kynoskephalosaffen, liegenden Löwen. Skarabäen, skarabäusförmige und andere Amulette; eine Thonperle; ein kleines Gefäss in Form einer flachgedrückten Kugel mit Fuss.

Eine der kyprischen verwandte Kunstepoche ist durch einige Fragmente archaischer Kalksteinstatuetten repräsentirt, welche von menschlichen Gestalten und Löwen herrühren (vgl. Löschcke a. a. O. u. Salzmann *Nécropole de Camiros* Taf. 9—11).

Die Vasen sind am reichsten, in mehr als 75 Exemplaren aus allen Epochen bis auf die letzten vorchristlichen Jahrhunderte herab, vertreten.

Von der sogen. mykenischen und den verwandten Stilarten ein halbes Dutzend Bügelkannen, grosse bauchige Gefässe mit eingezogenem Fuss und drei Schulterhenkeln, Näpfe u. dgl. m. — Eine Schale mit Fuss und ein Gefässdeckel aus Buccherothon. — Drei Schalen mit „geometrischem" Ornament, von denen eine tiefe, bauchige mit Wasservögeln und Rosetten bemalte Schale bereits zu einer Decorationsweise überleitet, welche auf den Inseln des Archipelagos heimisch zu sein scheint und von der auch die Biliottische Sammlung ein Prachtstück besitzt. Es ist dies eine grosse, 0,335 m. hohe, bauchige Kanne mit dreifachem braunem Thierfries auf gelbem Grunde, die in Form und Stil fast genau einem auf Temir-Gora bei Kertsch gefundenen Exemplar entspricht. (Vgl. Stephani *Compte-rendu* 1870/71 Taf. 4.) Das unsrige unterscheidet sich von jenem nur dadurch, dass es den geometrischen Ornamenten und den Haus- und Jagdthieren bereits Elemente des späteren orientalisirenden Stiles beifügt und zwar an besonders ausgezeichneter Stelle. An der Vorderseite der Kanne, in der Mitte des Schulterstreifens hocken zu beiden Seiten eines Lotosgeschlinges einander zugekehrt zwei Greifen von ähnlicher Gestalt wie auf der verwandten Oinochoe *Monum. dell' Inst.* IX Taf. 5, 2. Hinter den Greifen l. ein Stier[1]) nach r. schreitend, r. ein sich um-

[1]) Sowohl auf unserer als auf der petersburger Vase haben sich die Maler beim Stier ein Horn gespart indem sie den Kopf streng ins Profil stellten, wie sie denn auch ihre Steinböcke einhörnig, ihre Hunde und Hasen zweibeinig malten. Stephani freilich glaubt (a. a. O. S. 180), dass jener Stier das in der Litteratur erst seit Aristoteles und zwar meist als gehörnter Esel oder gehörntes Pferd auftretende Einhorn sei, „welches um so beachtenswerther ist, je seltener es in den Werken der alten Kunst

blickendes ziegenartiges Thier. Auf zwei schmaleren Streifen, welche den Bauch der Vase umgeben, je drei Hunde, welche nach verschiedenen Richtungen hin einer Heerde von Steinböcken, Antilopen und Rehen nachsetzen. Bei einem der Rehe sind die Flecken des Felles weiss aufgesetzt; im Uebrigen ist die sehr sichere und in den Thiergestalten staunenswerth naturwahre Zeichnung in einem stumpfbraunen Ton auf gelbem Grund und zwar ohne jede Gravirung lediglich mit dem Pinsel durchgeführt. Der Grund ist mit Rosetten, Hakenkreuzen u. dgl. Ornamenten gefüllt, die in ihrem Stil jedoch deutlich von dem der korinthischen Vasen unterschieden sind. — Oinochoe mit kleeblattförmigem Ausguss, 0,365 h., im Stil der Amphora bei Salzmann Taf. 42, in der Form den Kannen Taf. 43—44 ebenda ähnlich. Schulterbild: Sphinx nach l. zwischen zwei Gänsen nach r. Braun und roth auf gelbem Grund lediglich mit dem Pinsel aufgetragen.

Korinthische und verwandte Stilarten. Grosse Oinochoe, in Form und Stil der Kanne bei Longpérier *Mus. Napoléon* III Taf. 64. Fünf Thierfriese umgeben den Bauch. H. 0,46. — Kleinere Oinochoe derselben Form. Zwei Thierfriese. H. 0,21. — Lekythos. Fliegender Vogel zwischen zwei liegenden Löwen. H. 0,18. — Zwei Alabastra von ungewöhnlicher Grösse. Das eine von Rankengeschlinge bedeckt, welches sich aus Palmetten entwickelt; das andere mit zwei Löwen, die zu beiden Seiten eines Lotosblüthenschemas einander gegenüberstehen. H. 0,3. — Ein Dutzend kleiner kugel- und ringförmiger Aryballen, meist mit einem Lotosblüthenschema, oder mit einem Thierfries bemalt; auf einem Stück, das sich in einen rohen kleinen Henkelnapf eingeschlossen fand, ein Ochsenkopf en face zwischen zwei Gänsen. — Zwei kleine Amphoren mit Thierfries. — Eine kleine Lekythos mit Schuppenmuster. — Dreifussartiges Gefäss, 0,06 m. h.; der Kessel 0,115 im Dm. Auf den drei quadratisch gebildeten Füssen je eine Sirene nach r. — Braungefirnisste Amphora. Jederseits in einem ausgesparten gelben Felde (vgl. die Phobosvase *Mus. Nap.* III Taf. 59), ein Pferdekopf im Profil nach r. mit rother Mähne. H. 0,31. — Braungefirnisste Amphora, deren Bauch mit zwei Reihen grosser Palmetten und Lotoskelchen aus braunen und rothen Blättern bedeckt ist. (Vgl. die Schalen bei Salzmann Taf. 33—34.) H. 0,36. — Bauchige Lekythos mit kurzem Halse und einem plastischen Rundstab darunter: dreifacher Thierstreif nach Art der korinthischen, doch ist der Thon röthlicher, der Firniss schwärzer, als dies bei den korinthischen Gefässen der Fall zu sein pflegt. H. 0,32. — Chalkidische Kylix mit Knopfhenkeln und concentrischen rothgemalten Kreisen im Innern und am Fuss. Aussen über einer Lotosknospenreihe beiderseits eine Kampfscene zwischen zuschauenden Männern und Frauen. Dm. 0,235.

vorkommt und je deutlicher und schärfer gebildet es uns hier entgegentritt". Wir überlassen es ihm aus dieser seiner Annahme die Consequenzen für die zweibeinigen Hunde und Hasen unserer Vasen zu ziehen.

Schwarzfigurige Vasen. Kylix. Innen: nackter Mann nach r. einem gleichfalls nackten, lanzenhaltenden Knaben mit Liebesgeberden zuredend: zu beiden Seiten der Gruppe und von derselben abgewandt zwei tanzende Figuren, l. ein Mann, r. ein Jüngling. Sämmtliche vier Gestalten haben weissgemalte Kränze an den Armen oder in den Händen. Dm. 0,235. — Rohbemalte Kylix. Innen: ein nach r. laufender Satyr mit Trinkhorn und weissem Kranz. Aussen: vier Krieger und vier Reiter, unter einander alternirend, bewegen sich zwischen rohgemalten Rebzweigen nach r. Dm. 0,195. — Kylix. Innen: Jüngling mit Chlamys über dem l. Arm nach r. laufend und sich umblickend. Aussen: beiderseits Kampfscene in Rebzweigen zwischen zwei Reitern nach r. Dm. 0,195. Pendant zur vorhergehenden. — Kylix. Aussen beiderseits auf schmalem gelbrothem Streif je drei Läufer nach r. vor einem Epistaten. Dm. 0,23. — Kylix. Aussen auf schmalem gelbrothem Streif je ein erotisches Symplegma von einem Mann und einer weiss gemalten Frau zwischen zwei zuschauenden Männern. Dm. 0,22. — Kännchen mit kleeblattförmigem Ausguss. Vorn am Bauch ist ein weissgelb grundirtes Bild ausgespart, auf dem folgende Darstellung. Rechts ragt aus dem Bildrand nach l. das Vordertheil einer karikirten, ungeflügelten Sphinx mit übermässig grossen Brüsten und Zitzen; Kranz und Brustbinde rothgemalt. Von l. her tritt ihr eine ebenfalls karikirte, über und über gefiederte, geschuppte oder behaarte weibliche Gestalt entgegen, mit langem Haupthaar, übermässig grossen Brüsten und anscheinend Krallen an Händen und Füssen. Die Hände streckt sie der Sphinx entgegen. Auch hier sind Haupthaar, Tänie und Brustbinde roth gemalt. Hinter dem gefiederten Weib am l. Bildrande ein Baum, der mit seinen Zweigen die Zwischenräume zwischen beiden Gestalten füllt. H. 0,195. — Kanne mit kleeblattförmigem Ausguss. Auf einem Klappsessel nach r. sitzender Mann mit Stab und Man-

tel zwischen zwei ihm zugewandten Männern mit derselben Ausrüstung. Im Feld Baumzweige, Vögel und sinnlose Inschriften. H. 0,285. — Kännchen mit rundem Ausguss. Auf dem ausgesparten Vorderbild Dionysos und Ariadne (?) auf Klappstühlen nach r. sitzend in roher Ausführung. H. 0,12. — Bauchige Lekythos. Schulterbild: Sirene zwischen zwei Panthern. Bauch: Achill nach r. den reitenden Troilos verfolgend. Vor demselben fliehendes Weib und Jüngling. Hinter Achill ruhig stehendes Weib nach r. H. 0,19. — Lekythos derselben Form. Schulter: drei Mantelfiguren. Bauch: nackter Kämpfer mit Lanze nach l. zwischen vier zuschauenden Männern mit Mänteln und Stäben oder Lanzen. H. 0,19. — Drei kleine Lekythen, theils mit Palmetten und Mäandern, theils einfach schwarz gefirnisst.

Rothfigurige Vasen. Schlanke sogen. nolanische Amphora mit dreigetheilten Henkeln. A. Nike mit Schale und Kanne nach r. fliegend und sich nach l. umblickend. B. Jüngling im Mantel nach l. stehend und die R. vorstreckend. Gemässigt strenger Stil. H. 0,34. — Kleiner Napf mit einem senkrechten und einem horizontalen Henkel. Beiderseits Eule zwischen Oelblättern. H. 0,08.

Schwarzgefirnisste Vasen. Eine 0,58 hohe schön erhaltene Riefelhydria; um den Hals ist eine, ursprünglich vergoldete Halskette mit Bommeln geknüpft. Aus Hagios Sideros. — Ebendaher zwei geriefelte Amphoren, mit den Deckeln 0,6 und 0,485 hoch und eine kleine schwarzgefirnisste Hydria. H. 0,435. — Kleine zierliche, unten zugespitzte Amphora. Aus Lindos. — Tiefer Napf mit weissem Rankenornament. Aus Archangelos. — Lekane, Kantharos, Schälchen mit Fuss, vermuthlich aus Kameiros. — Grosser ungefirnisster ἀσκός. H. 0,295. Aus Ialysos.

Statuettengefässe korinthischen Stiles in Form von liegenden Thieren: eine Sphinx, zwei Hasen, zwei Widder und ein Vogel aus grünlich-gelbem oder röthlich-gelbem Thon mit braungesprenkelter Bemalung. — Drei Salbgefässe von der Form alterthümlicher, steif dastehender Aphroditegestalten, von denen zwei mit der R das Gewand fassen und mit der L. ein (mit der Bemalung verschwundenes) Attribut vor die Brust halten; die dritte fasst das Gewand mit der R. und hält mit der Linken eine Taube vor die Brust. Alle drei aus Ialysos. Vgl. die Statuette aus Tortosa im *Mus. Nap.* III Taf. 26, 2.

Terracotten. Primitive weibl. Statuette, stehend, die Arme eingestemmt, im Stile des Zwillingspaares bei Salzmann Taf. 14. — Oberkörper, Köpfe und Torsen von männl. Statuetten etwa im Typus des „Apollon“ von Thera. Aus Salakos. — Thronendes Weib mit hohem cylindrischem Kopfaufsatz, anscheinend aus derselben Form wie die Terracotte aus Amrit bei Tortosa im *Mus. Nap.* III Taf. 24, 2. Aus Ialysos. — Thronendes Weib, ähnlich wie *Mus. Nap.* III Taf. 24, 3, jedoch beide Hände auf den Knieen. Aus Ialysos. — Zwei mit geschlossenen Armen dastehende weibl. Figuren, anscheinend aus denselben Formen wie Salzmann Taf. 11, 1 und *Mus. Nap.* III Taf. 26, 1 (Tortosa). Aus Ialysos. — Fünf thronende weibl. Statuetten etwas vorgeschritteneren, jedoch noch strengen Stiles aus Ialysos und Kameiros. — Grosse weibl. Maske (h. 0,215), sehr ähnlich der bei Salzmann Taf. 13 abgebildeten, jedoch mit Ohrringen in Form von Knöpfen. — Kleinere fragmentirte Masken ähnlicher Art. — Männl. nackte Gliederpuppe mit Pileus. Körper und Kopf aus einer Form feinsten und zierlichsten alterthümlichen Stiles gepresst. Beine und Arme mit der Hand als rohe langgestreckte Wülste geformt. — Mehrere Terracottastatuetten freien Stiles. Stehender Mann in Mantel mit Kalathos; die L. eingestemmt, in der gesenkten R. eine Schale. Aus Adalia. — Eroten mit spitzen Mützen, mit auf den Rücken gelegten Händen dastehend. — Tänzerin mit langer Schleppe. — Fragmente.

Bronzen. Primitives nacktes männl. Figürchen mit einer Oese auf dem Haupt, also wohl als Amulett getragen. — Stier und Adler, beide freien Stiles. — Spiegel; Schwert; Fibula; Kanne; Griffe und Böden von Gefässen.

Eisen. Kleiner Aryballos. Pfeilspitzen. Sichelförmiges Messer.

Blei. 1 mm. dünne runde Platte von c. 0,14 im Durchmesser. Der Rand überall weggefressen. Darauf die eingegrabene Inschrift:

ΟΝΑΣΑΝΔΡΟΣ
ΤΙΜΟΣΤΡΑΤΟΥ
ΡΟΔΙΟΣ

Vermuthlich bildete die Scheibe den Deckel eines Gefässes, welches die Gebeine des Verstorbenen enthielt, wie denn dergleichen mit verbrannten Knochen gefüllte Gefässe aus Glas mit Bleideckeln aus römischer Zeit erhalten sind.

Ein halbes Dutzend Salbgefässe aus Alabaster. — Muscheln etc.

B. Vasen.

Babylonisch. Zwei Gefässe in Form von in der Mitte ausgebauchten Cylindern, beide mit iden-

tischen Texten in neubabylonischer Keilschrift bedeckt, in denen nach der Lesung Prof. Schraders der Name „Nebukadnezar, König von Babylon“ vorkommt. In Konstantinopel erworben. H. 0,11.

Grabfund aus der Tenuta Vaccareccia bei Castel Nuovo di Porto, in der Nähe von Montefiore in der Sabina. Grosser fragmentirter Krateruntersatz aus rothem Thon (Form 330 bei Levezow Gall. d. Vasen im K. Museum zu Berlin, wo der Untersatz jedoch offenbar umzukehren ist). Mündung eines Pithos. Tiefe Schale aus rothem Thon mit weiss aufgemalten Reifen. Oinochoe (Form 265) mit eingeritztem Schuppenornament und rothen und weissen Reifen auf braunem Grunde. Zwei kleine Lekythen (Form 128) mit braunen Reifen auf gelbem Grunde von der bei Helbig Italiker S. 84 erwähnten Art. 5 kleine Gefässe aus Buccherothon: 2 Amphoren (Form 250; eine mit eingeritzter Doppelspirale mit Vogel darüber); 2 Henkelnäpfe (Form 269); eine fragmentarische tiefe Schale.

Früheste Stilarten. Kännchen (Form 141, nur mit kleinem Henkel). Rohe Reifen, Augen und Kreise mit Centralpunkt auf weissgelbem Thongrund. H. 0,127. Athen. — Kleine Lekythos mit kugelförmigem Bauch, dessen enge Mündung von einem völlig ägyptisch stilisirten weibl. Köpfchen mit dicht herabwallendem Haar gebildet wird. Drei Seiten des Bauches sind mit schildförmigen Verzierungen bedeckt, die aus feinen Kreisen gebildet werden, welche ein rosettenartiges Ornament concentrisch umschliessen. Alles überaus zierlich und lediglich mit dem Pinsel in braunem Vasenfirniss auf rothgelbem, glänzenden Grunde ausgeführt. Dies einzigartige Stück stammt aus Kreta. H. 0,102.

Korinthischer Stil. Grosses langgezogenes Alabastron. (Form 333). Zwei Hähne zu beiden Seiten einer Schlange einander gegenüber. H. 0,28. Capua. — Schälchen mit weit ausladendem Fuss und stark eingezogener Mündung. Um den Bauch doppelter Thierstreif in gelber Farbe auf den röthlichen Thongrund gemalt. Oberer Streif: drei Sirenen mit drei Panthern abwechselnd. Unterer (die Köpfe nach unten gerichtet): drei Mal je ein Schwan und ein Hahn einander gegenüber. Innenzeichnung eingeritzt mit braun und roth. H. 0,047. Athen.

Schwarzfigurige Vasen. Kleines Alabastron. Zu einem Altar kommen von l. drei tanzende Frauen, von r. zwei Männer in Mänteln herbei, von denen der erste Früchte und Kränze an einer wagerechten Stange auf der Schulter trägt, der zweite Kränze in der R. hält. H. 0,09. Capua. — Teller mit Palmetten- und Blüthenschema in der Mitte und Blattkranz am Rand. Im letzteren zwei Löcher zum Aufhängen. Dm. 0,185. Atalante. — Zwei kegelförmige Spinnwirtel mit blatt- und rosettenförmigem Ornament. H. 0,025. Athen. —

Rothfiguriger, gemässigt strenger Stil. Zwei bereits für die Archäolog. Ztg. gezeichnete Duris-Schalen aus Vulci. — Lekythos. Jüngling in den Mantel gehüllt nach l. auf dem altarähnlichen Unterbau seiner Grabstele sitzend. Daneben hängt eine Lekythos. H. 0,225. Athen. — Lekythos. Mädchen in Chiton und Mantel nach l. auf dem Untersatz ihrer Grabstele sitzend. Hinter ihr hängt eine Tänie. H. 0,225. Athen. —

Schöner Stil. Hydria. An der Vorderseite in edelster Zeichnung eine Frau, die auf einem Stuhl mit geschweifter Lehne nach r. sitzt und auf die von oben ein Eros zufliegt. Sie erhebt die L. wie staunend gegen eine Dienerin, die von r. mit einem Kästchen naht. L. hinter der Mittelfigur stehende Frau en face, in der L. einen Kalathos, in der R. ein Kästchen haltend. Links neben ihr und ihr zugewandt ein Reiher. H. 0,325. Alopeke bei Athen. — Hydria mit der Darstellung von fünf Musen. Vorderseite: r. eine Muse nach l. (auf einem nicht angedeuteten Felsen) sitzend und die Lyra stimmend. Ihr sieht eine zweite stehend mit aufgestütztem l. Beine zu. L. am Rand spielt eine stehende Muse nach r. gewandt auf einem *τρίγωνον*. Zu beiden Seiten dieser Mittelgruppe unter dem r. Henkel eine nach l. sitzende Flötenspielerin, vor der das Flötenfutteral hängt, unter dem l. Henkel eine nach r. sitzende, jetzt aber fast ganz zerstörte Figur. H. 0,285. Alopeke bei Athen.

Kleiner Krug mit runder Mündung. Rings um die obere Hälfte des Bauches in gelber Farbe auf dem schwarzen Vasenfirniss die Inschrift ΔΕΜΟ-ΣΙΟΝ. H. 0,09. Athen. — Glockenförmiges Geräth, unten am breiteren Ende offen und mit einem grossen rundbogenförmigen Ausschnitt an der einen Seite des Glockenmantels versehen. Im Scheitel ein kleines Loch. (Lampenschirm?) Bemalt ist das Geräth mit Ranken, Palmetten und einem Vogel in schwarzer Farbe auf dem gelben Thongrunde, jedoch offenbar in gänzlich freiem spätem Stil. H. 0,31. Aus Smyrna. — Geräth in Form eines Stirnziegels, d. h. eines halbirten liegenden Cylinders, der an der einen Seite geschlossen, an der anderen offenen etwas ausgeschweift ist. Für die Form vgl. Benn-

dorf Gr. u. sicil. Vasenbilder S. 71. Rothe Figuren und Ornamente freien Stils auf schwarzem Grunde. Im Rund auf der geschlossenen Stirnseite: Frauenkopf im Profil nach r. An den Langseiten des Halbcylinders: oben eingeritztes Schuppenornament; an den Seiten A: Mädchen mit Alabastron in der L. rechtshin sitzend zwischen zwei ihr zugewandt stehenden Jünglingen, von denen ihr der eine einen Beutel reicht; B: Mädchen in den Mantel gehüllt steht nach l. zwischen zwei ihr zugewandten Jünglingen mit Mänteln und Stäben. L. 0,265. Athen.

Teller mit polychromer Malerei auf weissem Grunde. Mittelbild schwarz grundirt: eine weissgemalte bekleidete Frau eilt nach l. mit zwei Kränzen in den Händen. Haare gelb; Kränze gelb mit weissen Blättern; rothe Gewandsäume; freier, flüchtiger Stil. Rings um das Mittelbild abwechselnd rothe und blaue Blätter mit weissen Rändern und Mittelrippen, die in Form und Stilisirung ganz an die Blätter erinnern, welche auf die Kymatien dorischer Ordnung aufgemalt zu sein pflegen. Zwei Löcher im Rand zum Aufhängen. Dm. 0,185. Atalante.

C. Terracotten.

Tanagra. Nachbildung eines primitiven, brettartigen, sitzenden Idoles mit Kalathos und Rosette über dem roh vogelartig gebildeten Gesichte. Statt der Arme nur winzige Stümpfe. Bemalt mit Zickzack- und Halbkreislinien in Dunkelbraun und Roth. In der Ohrengegend, über den Armstümpfen und unter dem bankartigen Sessel sind kleine Löcher eingestochen, die theils zur Anheftung von Schmuck und Attributen, theils zur Befestigung des Idols selbst gedient haben mögen. H. 0,19. — Stehende weibl. Gestalt vollendeten Stiles, im Gewandmotiv der Münchener Eirene verwandt. Rechtes Standbein; Sandalen. Der l. Arm gehoben (sceptertragend?), der r. gesenkt. Hände und Kopf abgebrochen. Mit dem viereckigen, profilirten Sockel zusammen 0,245 h. — Weibl. Köpfchen mit über der Stirn geknüpftem Kopftuch und rosettenförmigen Ohrringen (war fälschlich der vorhergehenden Statuette aufgesetzt).

Atalante. Hydrophore. Stehendes Mädchen in Doppelchiton, auf dem Haupt eine Hydria tragend, die sie mit der R. an dem einen Seitenhenkel gefasst hat. Die L. hängt herab. Rosa Gewand mit breiten schwarzen Säumen. Um den r. Oberarm ein Armband. Gut erhaltene Farben. Mit der cylindrischen Basis 0,216 h. — Athen. Mädchen in langem Chiton mit einer Gans in den Armen nach l. (vom Beschauer) schreitend. (Füsse mit der Plinthe, r. Hand und Rücken restaurirt.) Am Kopftuch Reste rother Farbe. H. 0,123.

Pergamon. Todter jugendlicher Krieger mit kegelförmigem Helm, auf seinem Schilde, den er am l. Arme hält, liegend. Die Fleischfarbe, das Rosa am Schurz, das Blau an Helm und Schild, das Dunkelgrün des Erdbodens gut erhalten. Unregelmässig ovale Basis. L. 0,102. — Kämpfergruppe in anscheinend knabenhaften Formen. Der eine Kämpfer, nackt bis auf die Chlamys, ist ins r. Knie gesunken und deckt sich mit einem ovalen Schilde, der eine starke Mittelrippe hat. In der R. hält er ein Schwert. Sein Gegner, ebenfalls mit Ovalschild, kommt von r. her und holt mit dem Schwert in der R. zum Schlage aus. Profilirte unregelmässig rechteckige Basis. H. 0,77; Br. (Fragm.) 0,98. — Kleinasien. Jugendlich männlicher Kopf, etwa zweidrittel-lebensgross mit einem Lorbeerkranz um das kurzgelockte Haar. Wohl von einer Bildnissfigur ohne beabsichtigte Porträtähnlichkeit, vielleicht schon aus römischer Zeit. Unter dem l. Auge Rest von Fleischfarbe. H. 0,206.

Curti. Karikatur eines silenähnlichen Mannes, mit schmunzelndem Gesicht und grossem Bauch, in den Mantel gehüllt dastehend. H. 0,137. — Pompei. Bärtiger Götterkopf mit der *corona tortilis* und langen über die Schulter herabhängenden Bandenden. Fragment. — Tarent. Fünf männl. und weibl. Köpfe, und die Form zur Vorderseite einer stehenden weibl. Gewandstatuette mit der in den nassen Thon eingeschriebenen Fabrikantenmarke ΝΙΚΩΝΟϹ·

D. Bronzen.

Der Hauptankauf bestand in einer 0,95 m. hohen Bronzeherme mit dem Doppelkopf eines lächelnden, pinienbekränzten Satyrjünglings und eines ebenfalls lächelnden epheubekränzten Satyrmädchens. Ersterer hat über die Brust eine feinciselirte Nebris geknüpft, letztere ein gestreiftes Gewand. Hermenköpfe, die offenbar aus derselben Form stammen, finden sich im *Mus. Borb.* X Taf. 13 abgebildet. Unser Exemplar stammt ebenfalls aus einer Vigne in der Nähe von Pompei und zeigt die schöne blaugrüne pompejanische Patina. Seitlich durchgestemmte Löcher im Schaft weisen darauf hin, dass die Herme den Theil eines Gitters bildete. Unter dem Fuss findet sich das Versatzzeichen + III. Vgl. C. I. L. X p. 1002 n. 8338.

Die in dieser Zeitschrift 1881 Taf. 2 abgebildete weibl. Figur aus Kalavryta. — Archaische

Statuette eines nackten, stehenden Jünglings, der die mit den Faustriemen umwundenen Hände mit abgewandter Handfläche (anbetend?) emporstreckt. Peloponnes. H. 0,095. — Klappspiegel mit herrlich ausgeführtem und tadellos erhaltenem Reliefkopf der Aphrodite (Profil nach r.), im Stile etwa des 4. vorchristl. Jahrhunderts. Dm. 0,117. Korinth(?). — Schloss und Beschläge eines Kästchens. Griechenland. — Glatter runder Spiegel mit einfachem Griff. Todi. — Griffartiges Geräth mit halbbarbarisch stilisirten Löwenköpfen, in dessen Mitte eine nackte Apollofigur spätrömischer Arbeit steht. Die L. hängt herab, die R. hielt, nach einem Ansatz an dem allein erhaltenen Oberarm zu urtheilen, einen Bogen. In München erworben.

E. Gemmen und Edelmetalle.

Chalcedonscarabäus mit dem Bilde eines (auf dem Abdruck) nach r. schreitenden nackten Kriegers in feinstem archaischem Stile. Er ist mit Helm, Rundschild und Lanze ausgerüstet, welche letztere er wagrecht trägt. In Athen erworben. — C. 20 dünne viereckige Goldplättchen und Goldstreifen mit hoch alterthümlichen gestanzten Reliefs aus einem korinthischen Grabe. Man unterscheidet: Theseus (n. r.) im Kampfe mit dem Minotaurus während Ariadne hinter ihm steht; ein Zweigespann mit Krieger und Wagenlenker nach l. fahrend; einen nackten Mann, der nach Art der persischen Artemis zwei Löwen gepackt hält etc. — Zwei kleine goldne Ohrgehänge in Ringform mit Stierköpfen. Orvieto. — Ovale Siegelplatte eines Silberringes: säugendes Weib (Isis?), auf einem sphinxgeschmückten Throne nach l. sitzend. Palästina. — Silberner Siegelring mit unbärtigem Kopf en face. Potenza. — Ueber 80 Gipsabdrücke von sogen. Inselgemmen ältester Epochen, aus dem Britischen Museum.

F. Verschiedenes.

Bleibarren mit dem Stempel CAESARIS·AVG und der eingeschnittenen Gewichtsbezeichnung CVII. Gefunden in Flumini Maggiore auf Sardinien. C. I. L. X p. 957 n. 8073, 1 und Zusatz p. 1002. Geschenk des Ingenieurs Herrn H. C. Marx in Iglesias. — Glasflasche im Alten Rhein bei Xanten ausgebaggert. — Rumpf eines weibl. Püppchens aus parischem Marmor. H. 0,135. Athen.

Berlin. Georg Treu.

ERWERBUNGEN DES BRITISCHEN MUSEUMS IM JAHRE 1881.

Auszug aus C. T. Newton's Bericht an das Parlament.

Kalkstein-Statuette des Herakles auf einem Felsen sitzend, über welchen das Löwenfell gebreitet ist. Seitwärts an der Basis der Name des Bildhauers Diogenes, vorn der des Dedicanten Sarapiodoros Artemidoros' S. Gefunden an der Stelle von Sennacherib's Palast zu Kouyunjik.

Kylix mit Innenbild. Athene und Hephaistos, die Pandora formend; die Namen der Dargestellten beigeschrieben. Haar und Gewänder braun und roth gemalt, mit Zusatz von Gold; das Fleisch mit feinen Linien auf den weissen Grund gezeichnet. Die Zeichnung, obwohl leise archaisch, ist meisterhaft, die Farben harmonisch verbunden, die Erhaltung vorzüglich. Gefunden 1828 in Nola. Abgeb. Lenormant und De Witte *El. cér.* III pl. 44.

Wandbild aus Herculaneum: Glaukos eine Seekuh durch die Wellen führend; links Rest einer zweiten Meeresgottheit. Früher in der Sammlung des Dr. Mead. Abg. Turnbull *Ancient paintings* pl. 26.

Terracotten. Betrunkener Greis, einen Korb an der Linken. — Form einer dionysischen Maske. — Aus Tanagra: Silen auf einem Felsen sitzend, ein Weinschlauch zwischen seinen Beinen; auf dem Felsen eine kleine Herme des Dionysos. Vgl. *Gazette archéol.* 1878 pl. 33. — Kleine Figur der Demeter, an ihrer Seite eine Weizengarbe. — Sitzende weibl. Figur, in beiden Händen eine Taenie haltend. — Junger Mann mit Petasos und Chlamys, auf einer vierseitigen Basis sitzend.

Bronze. Schnellwaage, aus Smyrna; eine zweite und ein Bleigewicht in Form einer Melone, aus Catania.

Geschnittene Steine. Sarder-Scarabäus: Krieger einen niedergefallenen Krieger erschlagend; die Fassung bilden zwei goldene Delphine. — Amethyst: Zeichnung auf beiden Seiten, ein Opfer an Dionysos darstellend, in goldener Fassung, mit Zapfen und Ring zum Anhängen. — Sardonyx: Hermes eine Börse haltend; zur L. ein Hahn, zur R. ein Gefäss und ein Stern. — Smaragd: Aphrodite die Sandale anlegend. — Plasma: 1) Knabe, einen Hasen über einen Hund haltend; 2) Sphinx

einen jungen Mann angreifend; die drei letzteren Steine in goldene Ringe gefasst.

Elfenbeinerne Theatermarke; auf der Vorderseite in Relief Kopf des Helios mit Strahlenkrone, auf der Rückseite die Inschrift

II
HΛIOC
B

Stück alten griechischen Leinens, mit Farbspuren. —

Cyprische Alterthümer. Aus Engomi, vermuthlich dem alten Salamis. Verschiedene Schmuckgegenstände von Gold, auf dem Kasten eines Ringes eingeschrieben ΕΠΑΓ. — Silberner Löffel. —

ΑΘΩ

Verschiedene geschnittene Steine, darunter 1) Hermes, eine Seele zum Hades geleitend; 2) Zeus thronend; 3) Fisch, Palmenzweig, Ameise. — 35 Statuetten oder Fragmente solcher aus Thon, darunter eine Athene Parthenos, Helm und Schild haltend; abg. *Journ. of hellen. studies* 1881 pl. 16. — 25 Thongefässe; ein Henkel mit Inschrift; 3 Thonklappern, davon 2 in Form von Ferkeln, eine in Form eines Eies; 18 Thonlampen mit Reliefs, eine beschrieben CΩTHP, eine andere ΓΑΙΟΥ. — 6 Fragmente einer beschriebenen Bleiplatte.

Aus Larnaka, ehemals Kition. 8 Porcellan-Amulete in der Form ägyptischer Sinnbilder, welche wahrscheinlich an einem Halsband aufgehängt waren. Abg. in der Zeitung *Graphic* vom 25. Decbr. 1880. — 6 Thongefässe und zwei Fragmente eines bemalten.


1


2


3


4


5


6

TARENTINER TERRAKOTTEN I.



TARENTINER TERRAKOTTEN II

TARENTINER TERRAKOTTEN
IM AKADEMISCHEN KUNSTMUSEUM ZU BONN.

(Tafel 13. 14.)

Im *Bullettino dell' Instituto* von 1881 S. 196 giebt Helbig kurzen Bericht über grosse Funde von Terrakotten, welche um den Anfang des Jahres 1881 in Tarent gemacht worden sind. Nachdem zuerst Einzelne mit gutem Erfolge gegraben, übernahm Luigi Viola im Auftrage der Regierung die planmässige Ausbeutung der Fundstelle und fand noch eine Zahl von etwa zwanzigtausend Stück Terrakotten, so dass die Gesammtsumme sich auf fünfundzwanzigtausend schätzen lässt. Leider ist von diesen reichen Funden bis jetzt nichts bekannt geworden: Viola nennt *Notizie degli scavi* 1881 S. 434 diese '*frammenti*' nur kurz, ein *Gazette archéologique* VII 1881/82 S. 53 verheissener Bericht Lenormant's steht noch aus. Bei dem Interesse jedoch, welches diese in so überraschender Menge zu Tage gekommenen Denkmäler beanspruchen dürfen, schien es richtig, wenigstens die im Nachstehenden beschriebene Sammlung der allgemeinen Kenntniss zugänglicher zu machen.

Dieselbe befindet sich im Besitze des Bonner akademischen Kunstmuseums und zählt im Ganzen 77 Stück, welche gleichzeitig aus einer grösseren Masse von etwa 270 ausgewählt und erworben werden konnten. Die ganze Menge ist damals (Herbst 1880) von meinem Freunde Ferdinand Dümmler mit mir gemeinsam beschrieben und skizzirt worden, so dass ich wenigstens im Stande bin, einen Ueberblick über die ganze Sammlung und die Zahlenverhältnisse der einzelnen Formen zu geben. Ich werde bei der Beschreibung die jetzt in Bonn aufbewahrten Exemplare von den andern durch Beifügung ihrer betreffenden Nummer in Klammern unterscheiden.

Die Stücke sind durchgehends aus nur einer Form gepresst, und daher von verhältnissmässig geringer Erhebung. Bei den ältesten Exemplaren ist die flache Form ganz mit Thon gefüllt und hinten einfach glatt gestrichen worden. Später wird nur eine geringere Menge Thon mit den Fingern in die Form gedrückt, so dass die Terrakotte von einer anfangs dickeren, bald immer dünneren Platte gebildet wird und also hinten offen bleibt. Diese Oeffnung wird dann später wieder durch eine dünne glatte Thonplatte geschlossen, woraus sich endlich der Gebrauch vollständig runder Darstellung entwickelt, bei welcher jedoch noch oft die Rückseite vernachlässigt wird. Ich nehme die zweite dieser Herstellungsarten als die gewöhnliche an und werde nur die von ihr abweichenden besonders bemerken.

Den einfachsten und, sowohl im Stil als in der Technik, alterthümlichsten Eindruck macht die mehrfach wiederkehrende Darstellung eines gelagerten



1

unbärtigen Mannes von mässiger Grösse. Er liegt, den linken Ellenbogen auf ein Kissen aufgestützt, das linke Bein gerade ausgestreckt, das rechte im Knie gebogen, die rechte Hand auf dies Knie gelegt, ruhig da. Der Mantel bedeckt den ganzen Unterkörper, mitunter auch die linke Schulter, wie es scheint; die linke Hand hält eine Schale. Das Haupt ist schmucklos. Das S. 286 abgebildete Exemplar (1) ist 0,17 m lang; die rechte untere Ecke fehlt. Spuren weisser Deckfarbe beweisen den auch ohnehin vorauszusetzenden Farbenschmuck[1]).

Neben elf grösseren und kleineren Bruchstücken derselben Darstellung zieht ein Exemplar (2) unser Augenmerk durch den Umstand auf sich, dass es wahrscheinlich in grösserem Zusammenhang verwendet war. Ein dem ersten durchaus gleiches Stück ist fertig ausgeformt auf eine Thonplatte von etwa 0,015 Dicke aufgelegt worden. Auch diese war schon vorher geformt: unterhalb des Mannes zeigt sich eine Art architektonischen Abschlusses; der Grund ist verschieden hoch, ohne dass sich etwas bestimmtes erkennen liesse. Um so deutlicher ist die nachträgliche Zusammenfügung der einzeln ausgeformten Theile zu beobachten. Vielleicht war am Fussende des Lagers eine sitzende Frau dargestellt, wie wir dies auf späteren Reliefs (siehe unter Nr. 17 ff.) finden werden.

Ein Fragment solcher Darstellung (3), wenn auch in kleineren Maassen und schon etwas späterem und nachlässigerem Stile, zeigt eine etwa 0,12 hohe, einfach dasitzende weibliche Gestalt. Die Hände ruhen auf den Knieen. Die Kleidung besteht aus dem langen Gewande und einem über den Kopf gezogenen Mantel. Dass dies Stück ebenso wie ein zweites ganz gleichartiges wirklich einer solchen Gruppe angehört hat, beweist ein unten rechts ansetzendes Fragment von etwa 0,04 Länge, welches kaum zu etwas anderem gehört haben kann, als zu einer Kline. Die ganze rechte Seite der Gestalt wie auch die linke bis zum Ellenbogen zeigt den ursprünglichen Rand. Ausser weisser Deckfarbe findet sich Gelb am Haar und an der linken Brust, Rosa an der Kline.

Der verhältnissmässig geringen Grösse dieser vorausgesetzten Gruppe gegenüber zeigt uns ein anderes Bruchstück (4) grössere Maasse und etwas abweichende Form. Es ist der Oberkörper eines gelagerten Mannes, etwa um ein Viertel grösser als der erste (das Erhaltene ist 0,12 hoch), aber von ziemlich gleichem Charakter. Das Haar ist etwas eingetheilt und fällt in je drei langen Locken auf die Schultern herab. In der Rechten hielt er die Schale, die Linke scheint ins Gewand geschlagen zu sein.

Ein anderes Bruchstück (5), ebenfalls Oberkörper, von geringerer Grösse (erhaltene Höhe 0,075) zeigt den Gelagerten mit einem Rhyton in der linken Hand und mit etwas belebtem Haar, sonst, auch in der Technik, 1 ganz entsprechend.

Die weitere Entwickelung dieser einfachen Vorstellung des gelagerten Mannes mit Trinkgefäss besteht neben der allmähligen Erweichung der harten archaischen Formen besonders in der Zufügung verschiedenartigen Schmuckes. Das hier abgebil-



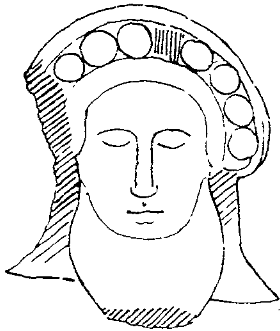
6

dete Exemplar (6), 0,18 lang, zeigt in der gesammten Haltung einen Fortschritt vom Eckigen zum Leichten, Natürlichen, sowie den Versuch dem Gesicht eine volle Form, dem Gewand einige Mannigfaltigkeit zu verleihen. Der linke, jetzt verlorene Unterarm, der wieder eine Schale gehalten haben wird, muss stark aus der Reliefläche hervorgetreten sein. Der Schmuck, bestehend aus

[1]) Diese wie die meisten anderen Zeichnungen, welche natürlich nur den Anspruch machen, die Motive zu veranschaulichen, verdanke ich der bereitwilligen Hulfe meines Freundes Franz Winter. Die Abbildungen auf den beigegebenen Tafeln sind phototypisch nach den Originalen hergestellt.

einer Reihe von diademartig angeordneten Kugeln, in der Mitte noch durch eine jetzt zerstörte Spitze überhöht, ist nicht wie die ganze übrige Gestalt aus der Form gepresst, sondern erst nachträglich aus freier Hand angefügt. Die ursprüngliche Form des Kopfes aber, auf welche diese Verzierung gesetzt ist, war durchaus dieselbe, welche wir bei der ersten Figur fanden. Am Haar findet sich eine kleine Spur von Dunkelbraun.

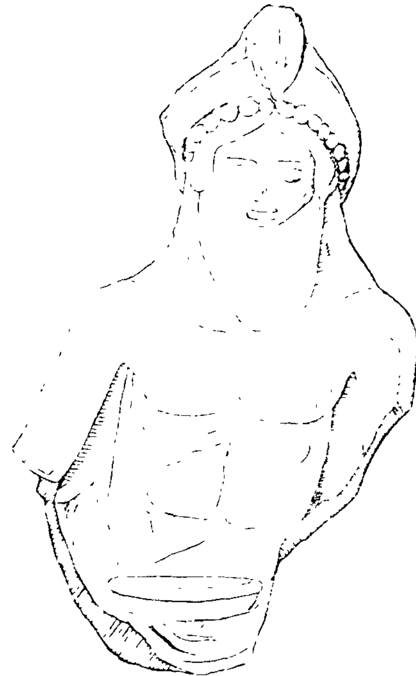
Ein anderes Exemplar gleicher Grösse zeigt die Gestalt noch in der steiferen Haltung der ersten Stücke; die vor der Brust ruhende Linke hält eine Art Becher. Dieselbe Art des Haarschmuckes findet sich bei einem etwa 0,10 hohen bärtigen Kopfe;



auch hier erscheint derselbe erst später auf das ursprünglich ganz einfache Haar aufgeklebt, ein Umstand, der zeigen kann, wie neben dem unbärtigen gleich von Anfang an der bärtige Kopf ausgebildet war.

Der älteren Art steht in der Form des Gesichtes wieder näher ein unbärtiger Kopf (**7**) von etwa 0,07 Höhe, den deutliche Spuren eines aus grossen Kugeln bestehenden Kopfschmuckes in diese Reihe verweisen. Das Haar ist zu einer Reihe schematischer runder Löckchen geordnet und braun gefärbt; nur durch braune Farbstreifen sind lange auf Schultern und Nacken herabfallende Locken angedeutet [2]).

Der Schmuck, welcher zuerst nur den fertigen Stücken angesetzt worden war, ist dann auch in die Form selbst übernommen worden. So finden wir es bei dem nachstehend abgebildeten Stücke (**8**)



8

Der langbärtige, mit hohem Kopfschmuck gezierte Mann ist liegend zu denken, ganz wie die vorher beschriebenen Stücke. In der Linken hält er eine Schale, die Rechte ruhte vermuthlich auf dem rechten Knie. Die Länge des Erhaltenen beträgt 0,17, die des Gesichtes 0,055 [3]).

Etwa anderthalbfach so gross ist ein im übrigen ganz entsprechendes Exemplar (**9**), dessen grösste Länge 0,20 ist. Ein anderes Stück in gewöhnlicher Grösse weicht nur durch die Haltung der linken, offen an die Brust gelegten Hand ab; auch sind grössere Reste der Kissen und Füsse des Lagers erhalten. Die grosse Verbreitung dieses Typus ergiebt sich aus der verhältnissmässig bedeutenden Zahl von zwölf zugehörigen bärtigen Köpfen. Einer derselben (**10**), etwa 0,10 gross, zeigt noch Reste von rosafarbiger Bemalung. Auch unbärtige Köpfe mit gleichem Schmucke fanden sich sieben Mal, bei dem einen war noch die Hand mit der Schale erhalten. Wir dürfen also den jugendlichen Kopf

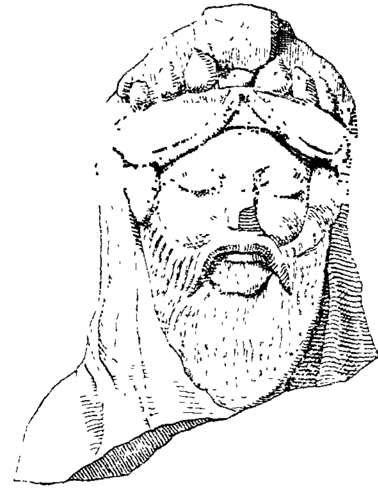
[2]) Helbig *Bullettino* 1881 S. 197 (vgl. 198) spricht von Stucken dieses ältesten Stiles, welche den gelagerten Mann mit einer χέλυς zeigen. Die Deutung derselben ist mir unklar, doch kann es kaum Zufall sein, dass sich bei Fröhner *Terres cuites de l'Asie mineure* Taf. 2 ebenfalls ein Saiteninstrument in der Hand des Mannes findet. — Bei anderen Stucken dieser Art fand Helbig eine Amphora unten angebracht.

[3]) Da die meisten Terrakotten von einer diesem Maasse (Gesichtslänge 0,05—0,06) entsprechenden Grösse sind, gebe ich diese nur an, wo sie davon stärker abweicht.

nicht etwa von dem bärtigen zu sondern versuchen: beide erscheinen als ganz gleich berechtigt neben einander, und wenn in unserer kleinen Sammlung für einen bestimmten Typus eine der beiden Formen fehlt, dürfen wir dies nur für Zufall halten. Wir werden uns also auch Stücke dem erstbeschriebenen entsprechend bärtig (wie 8) vorstellen müssen; ein Kopf in der Art wie 6 geschmückt, aber mit langem Barte, war zweimal vorhanden, das zweite Mal noch mit Theilen der Brust, der linken Hand und einer Schale, also an 8 und 9 erinnernd.

Eine weitere Entwickelung beginnt dann wieder durch Ausbildung des Kopfschmuckes. Ein bärtiger, im übrigen 10 ganz gleichartiger Kopf (**11**), der auch sicher einer gleichen Form entstammt, hat nachträglich einen grösseren und phantastischeren Schmuck erhalten. Die Kugeln sind bedeutend grösser und dem entsprechend weniger zahlreich, die mittelste ist zu einer Art Rosette gemacht. Darüber erscheint ein ganzer Kranz von Bekrönungen, die der Spitze, wie sie bei 8 erscheint, nachgebildet sind. Obwohl dergleichen nicht ganz selten gewesen sein kann, da sich ein zweites ganz ähnliches Exemplar fand, so ist es doch schwerlich in die Matrizen aufgenommen worden. Dazu war es wohl weder beliebt genug, noch recht geeignet: gefunden hat sich dergleichen wenigstens nicht. Vielmehr erscheint ein jugendlicher Kopf (**12** — abgebildet auf Tafel 13, 4), dessen Formengebung einen kleinen Fortschritt verräth und dessen Haare durch lange Linien wellig eingetheilt und belebt sind, wieder in dem alten Schmucke.

Doch wird auf derselben Stufe der Entwickelung noch ein anderer Putz beliebt, der sich an bärtigen (**13**) wie jugendlichen (**14**) Köpfen findet. Er besteht aus einer breiten Binde, die vorn von einer Reihe länglicher, oben spitzer Perlen überhöht wird. An mittelster Stelle bleibt noch die dreizackige Spitze, von deren Fusse schmalere Bänder ausgehen, welche, in der Gegend der Schläfen wieder an die Binde befestigt, in leichtem Bogen herabhängen und die einfachen Linien der Binde durchschneiden und beleben. Die Ausführung steht



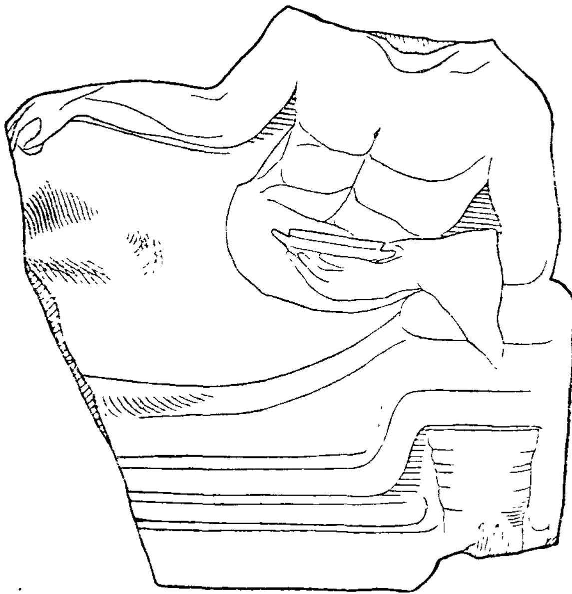
13

den vorigen Stücken gleich; Haar und Bart sind durch vertiefte Linien eingetheilt. Hier zuerst erscheint die Oberlippe bärtig, während sie bei den älteren Köpfen ganz glatt ist. Wir werden dies nicht sowohl für technische Gewöhnung, als für Nachahmung der wirklichen Tracht zu halten haben. Interessant war in dieser Beziehung ein bärtiger Kopf, welcher dem eben beschriebenen bis auf die fehlenden losen Bänder am Schmucke völlig glich: hier erschien noch der alterthümliche lange Kinnbart allein. Da aber die Haare zugleich schon in kurzen Löckchen ausgearbeitet waren, so müssen wir das wohl für einen jener unabsichtlichen Archaismen halten, denen jede handwerkmässige Kunst ausgesetzt ist; im höchsten Maasse natürlich die Bildnerei in Thon, welche jede einmal ausmodellirte Form schon aus Bequemlichkeit so lange festhält als irgend möglich, und kein Bedenken trägt, auch Elemente zu einem Ganzen zu vereinigen, welche uns als verschiedene Stilarten erscheinen. Aber wirkliches Gefühl dafür dürfen wir keinem alten Töpfer zutrauen, und selbst bei Künstlern konnte es sich eigentlich erst ausbilden, als die Kunst schon historisch betrachtet wurde, d. h. als ihre stetige Entwickelung gestört war. Vorher galt jedes Alterthümlichere wohl nur als ein Unvollkommneres, und es nachzuahmen oder gar seinen ‚Stil‘ auf eigene Arbeiten zu übertragen, lag kein Grund vor. Dagegen scheute sich Niemand, die Errungenschaften der Vorgänger unverändert

beizubehalten, so lange sie nur seinen Ansprüchen wie denen seines Publikums genug thaten.

Der alte Schmuck, wie wir ihn bei 8 sahen, erscheint ein wenig verändert bei dem 0,12 grossen Bruchstücke (Kopf, Brust, Oberarme, linke Hand mit Schale) einer jugendlichen Gestalt (**15**), die bei kleineren Maassen überhaupt eine gewisse Zierlichkeit anstrebt. Die Haare sind in lange, schlichte Strähne getheilt, die Augenlider hier zum ersten Male ausgearbeitet, während sonst das Auge nur durch eine mandelförmige Erhöhung angedeutet ist. Hier tritt nun an Stelle der Kugeln ein etwas zierlicher eingetheilter Streif. Bei einigen ähnlichen Stücken tritt dann auch an Stelle der dreizackigen Bekrönung eine Rosette.

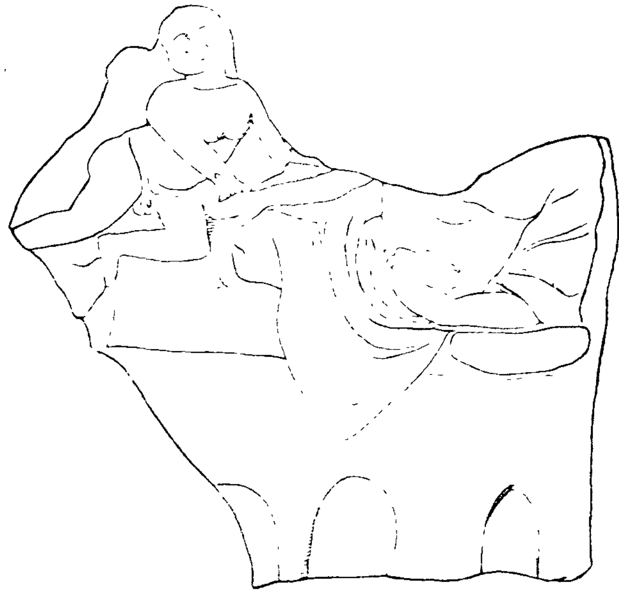
Dass wir alle diese Bruchstücke einem Typus, dem des gelagerten Mannes, wie ihn das an erster Stelle beschriebene Stück zeigte, zuschreiben müssen, unterliegt wohl keinem Zweifel; Stücke wie 8, 9 und 15 erlauben in keinem Falle eine andere Ergänzung. Ein grösseres Stück dieser Darstellung



16

(**16**), im Stile ganz den letztbeschriebenen Exemplaren gleich und unbedenklich zu ihnen zu rechnen, zeigt die vorstehende Abbildung. Die Grösse ist etwa 0,16 nach jeder Ausdehnung. Die Haltung des dargestellten gelagerten Mannes entspricht aufs genaueste dem ersten Stück. Der r. Arm ruht auf dem Oberschenkel und Knie, die Linke hält die Schale, der l. Ellenbogen stützt sich auf ein Kissen. Etwas klarer als auf den früheren Exemplaren ist die Kline mit ihren Decken und Kissen angedeutet. Ausser Resten weisser Farbe an Decken und Gewand finden sich bedeutendere Spuren dunkelrother Bemalung an Brust, Armen und Händen.

Es ist nicht wahrscheinlich, dass diese und ähnliche Stücke sich allein auf die Darstellung des liegenden Mannes beschränkt haben sollten. Wir werden bei einer Zahl von ihnen die sitzende Frau hinzudenken müssen[4]), die wir unter 3 nachwiesen. Denn dass diese Gruppe häufig dargestellt wurde, beweist ihre Verwendung in einem etwas jüngeren und vorgeschrittenen Stile. Leider sind es auch hier wieder nur Bruchstücke, die uns zu Gebote stehen, aber sie lassen doch eine sichere Wiederherstellung des Typus zu. Eines derselben (**17**) zeigt uns den Mann in der gewöhnlichen Lage, die Schale in der Linken. Nach seinem r. Unterarm

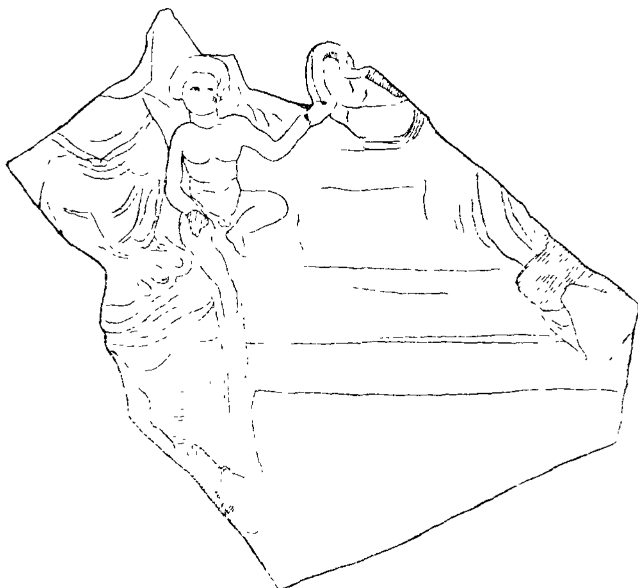


17

greift mit beiden Händen ein lebhaft bewegtes Kind, das wir wohl von der Mutter gehalten den-

[4]) Helbig *Bullettino* 1881 beschreibt die Gruppe eines bartigen oder unbartigen Mannes auf der Kline mit der sitzenden Frau. Das Haupt des Mannes ist mit einer 'Stephane' oder mit Rosetten und Palmetten geschmückt, das der Frau mit dem Mantel oder einer Stephane bedeckt.

ken müssen. Die Grösse des Erhaltenen beträgt etwa 0,16. Am unteren Theile der auffällig geformten Kline Spuren von Hellgelb. Ein zweites Bruchstück (**18**), etwa 0,20 gross, zeigt uns wieder



18

das Kind, diesmal auf dem Lager sitzend, links davon die Mutter. Von dem gelagerten Manne sind nur die Beine erhalten. Das Kind greift mit der l. Hand nach dem Henkel eines gewaltigen Kantharos, den andern Henkel desselben fasste, wie ein drittes Fragment (**19**) lehrt, der Mann. Dies



19

Bruchstück zeigt uns den Oberkörper der Frau, den Kopf des Kindes und den Kantharos mit den beiden Händen. Die Frau ist mit reichem, faltigem Gewande bekleidet; über den Kopf, welchen eine Binde zu zieren scheint, hat sie den Mantel gezogen. Die Grösse des Erhaltenen ist etwa 0,10. Am oberen Rande des Gewandes findet sich eine schwache Spur von Hellblau, am Kopfe des Kindes von Rothbraun. Das Stück ist auf der Rückseite durch eine ebene Thonplatte geschlossen. — Bei einem andern entsprechenden Stück war der Kantharos bis auf den einen Henkel weggebrochen, dagegen war der Körper des Kindes noch zum Theil erhalten. Ganz ähnlich ist endlich ein viertes Stück (**20**), etwa 0,11 hoch, welches den Oberkörper der Frau und das Kind zeigt. Hier jedoch fehlt wieder



20

der Kantharos wie bei 17, wofür der Mann in der Linken die Schale gehalten haben wird, während er mit der Rechten den l. Oberarm des Kindes fasst. Auch von diesem Typus fanden sich weitere Spuren in vier mehr oder minder deutlichen Bruchstücken.

Abgesehen von geringen Verschiedenheiten gehören alle diese Bruchstücke zu einer und derselben Darstellung: neben dem gelagerten Mann sitzt die Frau mit dem Kinde. Dass bei einigen Stücken Kind und Mann den Kantharos halten, bei andern der Mann die Schale, erscheint nebensächlich und rein formal.

Aber auch ohne das Kind erscheint die Gruppe, wie wir schon nach Analogie von 3 vermuthen konnten. Dies lehrt uns das 0,12 hohe Bruchstück einer gerade dasitzenden Frau (**21**) von genau ent-

sprechender Form. Das Haar ist zu kleinen Locken geordnet, der Mantel ist über das Haupt gezogen, fällt über die l. Schulter und den l. Arm herab und scheint auch den Unterkörper zu verhüllen. Der l. Arm ist etwas gekrümmt und hält etwas Rundes, wohl einen Granatapfel; der r. hängt unthätig herab. Am Haar Spuren von Gelb. — Zwei weitere ähnliche Exemplare und acht zugehörige Köpfe zeugen von der verhältnissmässig grossen Verbreitung dieser Darstellung, obwohl die einzelnen Köpfe natürlich ebensowohl zur Gruppe mit dem Kind gehören können.

Einen weiteren Fortschritt können wir dann wieder in dem Kopfputz der Männer beobachten; da grössere Bruchstücke fehlen, leider nur in diesem. Auf einer Kunststufe, welche strenger erscheint als die zuletzt besprochene Gruppe und sich durch sorgfältige Ausführung der Einzelheiten auszeichnet, finden wir einen jugendlichen (22) wie auch einen bärtigen Kopf (23), geschmückt mit einer breiten Tänie, über die sich ein Kranz mit aufgesetzten perlenartigen Spitzen lagert. Bei dem bärtigen Kopf (abgebildet auf Tafel 13, 2) fehlen diese letzteren in der Mitte, ohne dass eine Spur von Zerstörung ihr ehemaliges Vorhandensein wahrscheinlich machte. Beiden Köpfen gemeinsam ist das Streben nach Zierlichkeit im Einzelnen bei würdevoller, ansehnlicher Anlage des Ganzen. Die Haare fallen in langen, sorgfältig ausgearbeiteten Locken bis auf die Schultern; die Augenlider sind genau ausgearbeitet (vgl. 15); der bärtige Kopf ist oben und hinten durch glatte Platten geschlossen (vgl. 19). Zu dem unbärtigen Kopfe fand sich eine ziemlich genaue Wiederholung, jedoch nur mit Binde und Kranz.

Zur reichsten, und bei aller Phantasie geschmackvollen Form wird dann dieser Schmuck dadurch entwickelt, dass auf die einfache Unterlage von Binde und Kranz grosse Rosetten rechts, links und in der Mitte aufgelegt werden; von den beiden äusseren her fallen die breiten Enden der Binde lang auf die Schulter herab, die mittlere wird durch eine Palmette gekrönt. Sowohl für jugendliche als für bärtige Köpfe sind Beispiele der Art vorhanden. Der bärtige (25) zeigt Farbspuren: Rosa an der Rosette rechts und der Brust, Braun im Haar. Der jugendliche (24), im ganzen etwa 0,15 lang, ist hinten glatt geschlossen. Seine Zugehörigkeit zu dem Typus des gelagerten Mannes beweist dieser auf Tafel 13, 5 abgebildete Kopf durch die zugleich erhaltenen Theile der Brust zur Genüge. Ausser einem weiteren, diesem fast genau gleichen Stück, fanden sich 16 entsprechende Einzelköpfe des jugendlichen, elf des bärtigen Typus, die deutlich für die grosse Verbreitung dieser in der That gelungenen Form sprechen.

Nur als technische Vervollkommnung könnte es erscheinen, dass in weiteren 8 Exemplaren der ersteren, 7 der zweiten Art die Köpfe ganz rund gearbeitet sind, wozu die Gewohnheit die Rückseiten zu schliessen, allmählig führen musste. Doch beweisen einzelne dieser Stücke durch ein gewisses Uebermaass im Schmuck ihre spätere Entstehungszeit. So ein im übrigen sehr fein ausgeführter jugendlicher Kopf (26), abgebildet auf Tafel 14, 3, dessen beide Rosetten (in der Mitte hatte er nur eine jetzt zerstörte Palmette) von so unverhältniss-



27

mässiger Grösse sind, dass jede einzelne fast der des Gesichtes gleich kommt; auch die Bänder waren den Resten nach zu schliessen, fast eben so breit. Ein bärtiger Kopf dagegen (**27** — abgebildet S. 298), auch mit nur zwei Rosetten geziert, trägt eine Palmette, die fast seiner eigenen Länge gleichkommt, während zugleich dem Antlitz schon einigermaassen jene Würde mangelt, welche die früheren Stücke auszeichnet. Noch mehr ist dies bei zwei weiteren, übrigens auch schlecht erhaltenen Stücken (**28. 29**) der Fall, bei welchen das trotz des Vollbartes stark zurückweichende Untergesicht den Eindruck einer gewissen Alltäglichkeit hervorbringt. Möglicherweise ist dies hier beabsichtigt. Unzweifelhaft ist der Versuch ein Porträt zu bilden bei einem anderen jugendlichen Kopfe (**30**) von sehr viel besserer Arbeit und ziemlicher Grösse (0,10 hoch), der auf Tafel 13, 3 dargestellt ist. Der Schmuck ist zerstört, doch weisen die Reste auf einen 26 und 27 gleichen; das wellige, reiche Haar ist sorgfältig geordnet. Dieser Kopf macht durch die Andeutung eines kurzen Bartes an den Wangen und dem unteren Kinn den Eindruck des Porträts, obwohl in allem übrigen der ideale Typus festgehalten ist. Vollständig individuell erscheint dagegen ein anderer Kopf (**31**), abgebildet auf Taf. 13, 6, bei welchem nur der allgemeine Bau des Gesichtes wie bei 28 und 29 bewahrt ist, während alle einzelnen Formen in flüchtiger aber gewandter Weise mit dem Holze nachgearbeitet sind. Vom Schmuck ist leider nur ein breites Band erhalten.

Interessant ist ein mittelgrosser (0,07 hoher) jugendlicher Kopf (**32**) durch die Verbindung einer verhältnissmässig alterthümlichen Technik im Gesicht und den kurzen runden Löckchen mit dem späten Schmuck: Tänie, Kranz und sehr sorgfältiger Rosette. Auch die ganz runde Ausgestaltung des Kopfes würde auf spätere Entstehung weisen: vgl. zu 14. — Eine ähnliche Verbindung anscheinend heterogener Elemente fand sich noch mehrfach, so ein 8 und 9 gleiches Fragment mit dem Kopfputz von 24 und 25; ein Kopf eben jener alten Art mit Schmuck wie 26; endlich das nachstehend skizzirte Stück, bei welchem auf den alterthüm-



lichen Putz, wie ihn z. B. 8 zeigt, die Rosetten aufgesetzt, und zugleich ein breites Band vorn über den Schmuck gelegt war, eine Verbindung, die sich auch noch bei einem weiteren stark zerstörten Kopfe fand.

Die Aehnlichkeit der Gruppe, zu welcher alle diese Bruchstücke gehört haben, mit den sogenannten 'Todtenmahlen' ist so gross, dass sie sich einem Jeden sofort aufdrängt, und nicht zufällig sein kann. Wir werden also auch diese Thonreliefs zu jenen rechnen und gleich ihnen deuten müssen. Kaum eine Darstellung ist in so vielen Exemplaren auf uns gekommen wie diese: Pervanoglu (Das Familienmahl S. 13 ff.) führt 212 Exemplare auf, ohne die Zahl zu erschöpfen. Neu hinzugekommen sind seitdem ausser den von Dumont *Archives des missions scientifiques, 3. série* III S. 117 ff. und Duhn Arch. Ztg. XXXV 1877 S. 167 beschriebenen Stücken aus Thrakien und dem Asklepieion in Athen besonders ein Exemplar in Terrakotta[5]) (*Bullettino* 1879 S. 10, Fröhner *Terres cuites de l'Asie mineure* Taf. 2) und die Reliefs aus Sparta, Athenische Mittheilungen II 1877 Taf. 20—24 und S. 203 ff. IV 1879 Taf. 7, 8 S. 161 und 293 ff. VII 1882 Taf. 7 S. 160.

Es ist bekannt, wie weit bis jetzt die Ansichten über die Deutung dieser Reliefs auseinander gehen. Gegenüber dem Versuche, die Dar-

[5]) Während Castellani, in dessen Besitz es sich befindet, zuerst als Fundort Tanagra angab, hat Fröhner S. 11 Anm. 1 dies als Verwechselung bezeichnet (*'il y a eu confusion'*) und sie Kleinasien zugewiesen. Ein anderes Todtenmahl in Thon findet sich in Stackelberg's Gräbern der Hellenen Taf. 68, ein drittes aus Mytilene in der Sammlung Millosicz No. 33 (Archäologisch-epigraphische Mittheilungen aus Oesterreich I S. 20). Vgl. auch *M. d. I.* VI Taf. 59 = Longpérier *Musée Napoléon III* Taf. 90.

stellung aus dem Gräberkultus zu erklären, ist immer wieder ein, und zwar der grössere Theil derselben für Anatheme an Asklepios und Hygieia, und die dargestellten Personen demgemäss für diese Götter angesehen worden. So fasst Welcker A. D. II S. 232ff. alle Stücke, welche ein Opfer zeigen als Anatheme an Asklepios, alle in denen der Mann den Polos trägt, als solche an Serapis; und auch Dumont, welcher einem Theile dieser Reliefs die gebührende Stelle anweist (*Revue archéologique* XX 1869 S. 233ff.), hält doch für den weitaus grössten Theil die Deutung auf Asklepios fest (S. Girard *L'Asclépieion d'Athènes. Bibliothèque des écoles françaises d'Athènes et de Rome,* Heft 23 S. 104). In neuerer Zeit hat besonders Alfred von Sallet (Zeitschrift für Numismatik V 1878 S. 320 — auch als Sonderdruck 'Asklepios und Hygieia' — IX 1882 S. 168 und X 1883 S. 171; vgl. Weil ebendort VIII 1881 S. 100) auf Grund einiger Münzen von Bizya, Thyateira und Pergamon diese Deutung zu stützen versucht. Dass die 'Todtenmahle' und wohl auch der ganze Heroenkult[6]) zu Asklepios in Beziehung gesetzt worden sind, steht fest[7]), aber ebenso fest steht, dass ausser den Münzen, auf welchen eben Asklepios durch den Schlangenstab bezeichnet ist, kein Monument nothwendig auf diesen gedeutet werden muss. Im Gegentheil hat Conze, Sitzungsberichte der Wiener Akademie XCVIII 1881 S. 551 ein Relief veröffentlicht, welches neben einem der üblichen Todtenmahle Asklepios mit einer Begleiterin stehend zeigt. Dies beweist zur Genüge, dass der gelagerte Mann nicht Asklepios ist[8]). Ich vermag in den Münzbildern nur die neue Anwendung eines längst in anderer Bedeutung ausgeprägten Typus zu erkennen. Denn während die Münzen räumlich (Thrakien, Lydien und Mysien) wie zeitlich (Hadrian und Philippus) nahe zusammenfallen, finden wir das Todtenmahl vom sechsten Jahrh. v. Ch.[9]) bis in die spätesten Zeiten des klassischen Alterthums, von Lykien bis Tarent, von Thrakien bis zum Rhein (wo zahlreiche römische Grabsteine den Typus festhalten), von Attika bis Sicilien. Und so werden wir darauf verzichten müssen, ein im Verhältniss dazu doch sicher vereinzeltes und spätes Vorkommen zur Grundlage der Erklärung zu machen. Dagegen steht die Verwendung einer grossen Zahl dieser Darstellungen als Grabstelen theils durch die Inschriften völlig fest[10]), theils ist sie durch den Fundort höchst wahrscheinlich, und es lässt sich kein unterscheidendes Merkmal auffinden, welches zwänge einen Theil der Steine von dieser Masse abzusondern. Der Polos findet sich auf dem Grabsteine des Epigenes (Kekulé Theseion 64. Pervanoglu Familienmahl 3) und wenn auch Holländer (*De anaglyphis sepulcralibus graecis quae cenam repraesentare dicuntur* S. 12) mit seiner Deutung des ΗΓΕΜΩΝ ΑΡΧΑΓΕΤΗΣ nicht das Richtige getroffen haben sollte, so ist doch die von Sallet gesuchte Beziehung auf Asklepios auch nichts weniger als sicher: der Archegeten gab es recht viele zu allen Zeiten.

Auch die oft dargestellten Adoranten geben uns nicht das Recht von der sepulkralen Deutung abzuweichen. Sie finden sich in Fällen, wo jeder Gedanke an Asklepios ausgeschlossen erscheint, so besonders auf dem Relief bei Gerhard, Antike Bildwerke Taf. 315, 6 (= Montfaucon *Antiquité expliquée*

6) Vgl. Athenische Mittheilungen II 1877 S. 245.

7) Nur darf das nicht aus den im Asklepieion zu Athen ausgegrabenen Todtenmahlen geschlossen werden, wie Girard thut, da dort auch gewöhnliche Grabsteine gefunden sind: vgl. F. von Duhn Arch. Ztg. XXXV 1877 S. 168.

8) Die Analogie, welche Sallet Ztschr. fur Numismatik IX 1882 S. 170 Anm. 1 für eine solche doppelte Darstellung derselben Person anführt, und die durchaus nicht allein steht, ist deshalb völlig unzutreffend, weil die alte Kunst wohl dieselbe Person in verschiedenen zeitlich aufeinander folgenden Handlungen zugleich darstellt, wie dort Noah in der Arche und für die Rettung dankend, aber nicht in mehreren ruhigen Lagen oder Stellungen neben einander. — Auch Deneken's Ansicht (*De theoxeniis* S. 34 Anm.), dass hier zwei Heroisirte, einer unter Pluton's, einer unter des Heilgottes Gestalt dargestellt seien, kann ich nicht billigen.

9) Vor die funfzigste Olympiade setzt auch Milchhöfer, Athenische Mittheilungen II 1877 S. 454 die spartanischen Stelen

10) Wenn es auch möglich scheinen sollte, die beiden Anatheme des Heros Eukolos (Arch. Ztg XXXII 1874 S 148, XXXIII 1875 S. 48: vgl. Wiener Sitzungsberichte XCVIII S. 553) auf Asklepios umzudeuten, so würden doch Stücke wie Janssen *Grieksche en Romeinsche Grafreliefs* Taf. 5, 15. 6, 16 (= *C. I. G.* 6950. 3168), Athenische Mittheilungen IV 1879 S. 164 Anm. 1. Arch. Ztg. XXXIX 1881 S. 295 Anm 14 oder die Stele des Mikos ebenda S. 294 entschieden dieser Auslegung widersprechen.

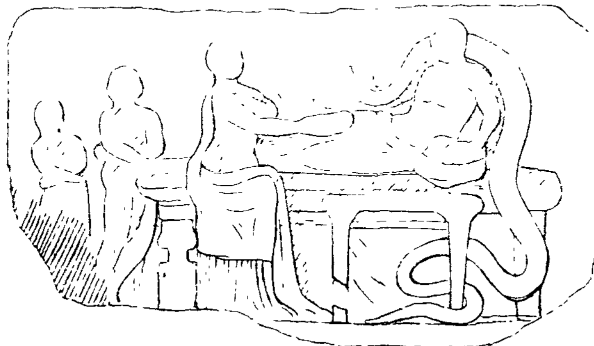
III, 1 Taf. 58), welches zwei Männer gelagert zeigt, und auf den spartanischen Stelen Athenische Mittheilungen II 1877 Taf. 20 und 22[11]). Wir werden deshalb nach einer Erklärung suchen müssen, welche auf die Einheit der ganzen Reihe dieser Darstellungen, wie auf ihre Verwendung als Grabschmuck Rücksicht nimmt.

Die Auffassung Zoega's (*Bassirilievi antichi* I S. 42 und 166) und Welcker's (A. D. II S. 232), der auch Letronne (*Revue archéologique* III 1846 S. 8. 214. V 1848 S. 353), Jahn (Leipziger Berichte III 1851 S. 177), L. Friedländer (*De operibus anaglyphis in monumentis sepulcralibus graecis* S. 50) gefolgt sind, dass hier wie auf allen übrigen Grabsteinen ein Bild des täglichen Lebens zu erkennen sei, ist von Holländer S. 19 und Dumont *Revue archéologique* XX 1869 S. 235 zur Genüge zurückgewiesen. Seitdem sind noch die spartanischen Reliefs bekannt geworden, welche ebenso wenig als die älteren, bereits bekannten Darstellungen eine Mahlzeit zeigen, bei welchen die Schlange sich in keiner Weise als 'Hausschlange' fassen lässt[12]), bei denen endlich die Adoranten zur Genüge den religiösen Sinn der Gruppe zeigen. Das Pferd, dessen Kopf bei dem grössten Theil der 'Todtenmahle' in ein vertieftes Viereck eingeschlossen erscheint und meist als Erinnerung an ein Lieblingsthier oder an den ritterlichen Stand des Verstorbenen gefasst wird, findet sich Athenische Mittheilungen VII 1882 Taf. 7 auf einer spartanischen Stele neben dem Kopfe des sitzenden Mannes in ganzer Gestalt, und erweist sich so als Symbol. Furtwängler hat ebenda S. 163 mit Recht die übliche Deutung aufgegeben, aber ohne Glück auf die alte Ansicht zurückgegriffen, welche das Pferd zu dem Hades κλυτόπωλος in Beziehung setzt. Hades ist kein Heros. Viel richtiger wäre darauf zu verweisen, dass das Ross ein Merkmal der Heroen überhaupt zu sein scheint[13]), wie vor andern der reitende 'Heros' der Thraker zeigen kann. Hat aber das Pferd diese Bedeutung, so ist das Pferdehaupt auf den Todtenmahlen ein Grund mehr gegen ihre Erklärung als einfaches tägliches Familienmahl.

Wir müssen also in dem gelagerten Manne den Verstorbenen erkennen, und zwar nicht in seiner

[11]) Pervanoglu, Das Familienmahl 160 und 199 führt zwei weitere Stücke an, das eine mit zwei Frauen, das zweite mit zwei Männern und zwei Frauen. Leider erlaubt die mangelhafte Abbildung bei Biagi *Monumenta graeca et latina ex museo Jacobi Nanii* S. 97 keinen sicheren Schluss. — Auch das Relief aus dem Asklepieion 93 bei Duhn (Arch. Ztg. XXXV 1877 S. 168) darf man hierher ziehn, insofern die als porträtmässig und ältlich angegebenen Züge der Frau eine Deutung auf Hygieia verbieten.

[12]) Diese Deutung, welche in ihrer weiteren Anwendung zu der Ungereimtheit führt, sich eine wahre Riesenschlange als Hausthier vorzustellen (vgl. die folgende, nach dem Bonner Gipsabguss — Kekulé, Das akademische Kunstmuseum 188 — gezeichnete Skizze eines Berliner Reliefs) oder gar die Haus-



schlange, wie den Haushund, mit auf die Jagd gehen zu lassen (Stephani, Der ausruhende Herakles S. 75), weist Welcker in seinen Anmerkungen zu Zoega's Basreliefen S. 78 kurz ab: 'Diese spätrömische Modeschlange dürfen wir aber doch auf einfältiglichen griechischen Grabsteinen nicht zugeben.' In den A. D. II S. 265 hat er sich aber völlig zu der zuvor bekämpften Ansicht bekehrt, ohne seinen eigenen Einwurf zu beachten. Wie eine Art von *locus classicus* wird für jene Sitte überall Casaubonus zu Suetons Tiberius c. 72 angeführt, der aber durchaus nicht bewiesen hat, 'dass es bei Griechen und Römern von den ältesten bis in die spätesten Zeiten ganz gewöhnlich war, sich im Hause Schlangen zu halten' (Stephani S. 63), sondern nur Belege für diese auffällige Gewöhnung in römischer Zeit giebt. Denn Plutarch Alexander 2 wird von ihm falsch auf eine im Hause gehaltene Schlange bezogen, was keineswegs angeht, und durch Lukian Alexander 7 oder das Geschichtchen bei Cicero *De divinatione* 135 nicht wahrscheinlicher wird. Die älteste Erwähnung einer im Haus gehaltenen Schlange ist die Anekdote von Herakleides Pontikos bei Laertios Diogenes V 87, aber gerade diese zeigt, wie selten dergleichen war. Dass man wenigstens durchaus nicht gewohnt war im Hause Schlangen anzutreffen, beweist Theophrast Charaktere 16.

[13]) Nur daraus kann es sich erklären, dass man auch Kinder auf ihrem Grab als Reiter darstellte (Stephani, Der ausruhende Herakles S. 62 Anm. 6); eine 'trockene Symbolisirung des Standes' ist hier ganz unglaublich. — Auch ein Grabstein, wie Le Bas *Monuments d'antiquité figurée* Taf. 110, 2 wo der Pferdekopf neben einem stehenden Jüngling erscheint, zeigt dessen symbolischen Charakter. Ein 'Lieblingsthier' hätte hier doch sicher in ganzer Gestalt dargestellt werden müssen.

ehemaligen Art zu leben, sondern in seinem jetzigen Dasein als Heros. Die Auffassung, welche Stephani im Ausruhenden Herakles mit solcher Breite auseinandersetzt, es sei der Todte in der Seligkeit des ewigen Schmauses dargestellt, hat Holländer S. 22, Dumont S. 239 zurückgewiesen, und sie kann nach Stephani's eigenen Worten (S. 38 und 57) nicht mehr aufrecht erhalten werden, seit Darstellungen dieser Art aus vorchristlichen Jahrhunderten sich gefunden haben. Dagegen hat Holländer S. 27 aus den ältesten ihm bekannten Monumenten, welche kein Mahl zeigen, den Schluss gezogen, der Todte sei dargestellt im Genuss der ihm dargebrachten Opfer [14]), besonders der *νεκύσια*. Diese Ansicht thut der Nothwendigkeit, einen religiösen Grundgedanken für die so häufige Darstellung zu finden, Genüge, leidet aber noch an einer doppelten Schwierigkeit. Der Charakter der *νεκύσια* ist leider nicht recht klar, doch scheint es sich besonders um ein Thieropfer zu handeln: ein solches wird ja auch auf späteren Reliefs oft genug vorbereitet. Die älteren Stücke dagegen, vor allem die spartanischen Stelen, zeigen nichts davon, sondern geben dem Heros nur Schale oder Kantharos in die Hand: er ist also im Genuss einer Weinspende [15]) dargestellt. Andererseits ist nicht wohl abzusehen, weshalb dem ein Opfer geniessenden Heros seine Familie zugesellt worden ist: eine Nothwendigkeit oder auch nur ein Anlass dazu ist nicht vorhanden. Mir scheint daher die ursprünglich zu Grunde liegende Vorstellung diejenige Spende zu sein, welche der Kult des häuslichen Heerdes den Verstorbenen weihte, in welchem jedesmal der zweite Krater beim Familienmahl den Heroen galt [16]). Darin lag der Keim sowohl zu der später beliebten Darstellung des Mahles als auch der Familie in ihrer Gemeinsamkeit, denn es ist kein Zweifel, dass auch die Heroen beim feierlichen Mahle anwesend geglaubt wurden [17]). Mit dieser Vorstellung wurde dann endlich noch das Thieropfer verquickt: andere Verschiebungen der Bedeutung haben Holländer S. 40 und Dumont S. 249 angedeutet.

Es war leider unumgänglich, die vielen Auseinandersetzungen über Todtenmahle noch durch eine, nebenher vorgetragene zu vermehren, da sich sonst die Bedeutung, welche nach meiner Ansicht unseren Terrakotten zukommt, nicht feststellen liess. Die Tarentiner Funde stellen für uns, abgesehen von den spartanischen Stelen, die ältesten Exemplare des 'Todtenmahles' dar, ja sie sind in den frühesten Stücken fast gleich alt wie jene. Sie haben eine besondere Bedeutung dadurch, dass sie eine ziemlich vollständige Reihe bilden und daher Zufälliges sicher auszuscheiden gestatten würden. Es steht demgemäss fest, dass die Todtenmahle uns keinen bestimmten, einzelnen Gott zeigen. Hatte man sich gegenüber dem Schwanken der Todtenmahle zwischen bärtiger und unbärtiger Darstellung des Gelagerten mit dem Hinweis helfen können, dass Asklepios in einzelnen Zeiten und Gegenden als unbärtiger Jüngling aufgefasst worden sei, so ist dergleichen hier unzulässig. Wir finden auf jeder Stufe der Entwickelung von der ältesten Zeit

[14]) Dieselbe Ansicht vertritt Dumont S. 247, wie auch schon Bötticher *Philologus* XVIII 1859 S. 403 und Paciaudi *Monumenta Peloponnesia* II S. 266.

[15]) Das beweist auch der fast immer dargestellte Krater, welcher auch schon auf Terrakotten vorkommt (vgl. Helbig *Bullettino* 1881 S. 198) und der Schenk dabei, der nur bei einem wirklichen Symposion Sinn hat. Deshalb lasst sich nicht gut an die *χοαί* denken. — Milchhöfer Arch. Ztg. XXXIX 1881 S 293 zieht die in den Athenischen Mittheilungen II 1877 Taf. 25, 1 abgebildete Stele als vollstandig gleichartig heran, da Frucht oder Speise an Stelle des Kantharos keinen Unterschied bilde. Das ist doch hochst fraglich. Wenn an jener Stelle die 'Speise' sicher ist, so mussen wir eben an ein Speiseopfer denken, das vielleicht auch bei der Ausbildung des spateren Todtenmahls mit Tisch und Speisen mitwirkte. Die Gaben, welche die Adoranten der spartanischen Reliefs darbringen, konnten auch dahin gehoren.

[16]) Kekulé, Das akademische Kunstmuseum 186 'Die Scene dieses und der analogen Reliefs ist vermuthlich so aufzufassen, dass der Todte durch die Opfergaben, welche er erhalt, als an dem Familienmahle theilnehmend gedacht wird'.

[17]) Arrian hatte erzahlt, dass die Bithyner Familienglieder, die im Ausland verstorben seien, zum Mahle riefen (Eustathios zu Odyssee I S. 1615, 2) und entsprechendes finden wir in Griechenland (Plutarch Aristeides 21). Die Aehnlichkeit mit den Theoxenien ist zu gross, um nicht die Frage aufzuwerfen, ob etwa diese, die ja fast durchgehends Heroen gelten, nur eine Form des feierlichen Familienmahles seien, das zur Verehrung der gemeinsamen Ahnherren auf eine als Familie vorgestellte Kultgemeinschaft ausgedehnt ist Dann ware z B Pindar's Einladung zur delphischen Theoxenie zugleich die Aufnahme in die dortige Kult- und Geschlechtsgemeinschaft, die deshalb auch fur seine Nachkommen galt (Plutarch sept. sap. conv. 13)

an die beiden Typen des bärtigen und unbärtigen Mannes[18]) als gleichberechtigt neben einander, und da alle diese Stücke derselben Stadt ihren Ursprung verdanken, so ist keine Möglichkeit dies Schwanken anders zu erklären, als durch die Annahme, es seien Menschen dargestellt, so individuell als dies eben der Stand der Kunst oder des Handwerks gestattete. Zwei Typen, der des jungen und des alten Mannes sind ausgebildet, welche für die ganze Zahl individueller Erscheinungen genügen mussten, und bei der bekannten Neigung der alten Kunst, auch den Einzelnen typisch darzustellen, genügen konnten. Dabei ist eine Anlehnung an die Tracht des täglichen Lebens besonders im Barte offenbar (vgl. zu 13). Nur vereinzelt treten Versuche auf, wirklich individuell zu bilden wie in 30 und 31.

Es ist ferner aus den Stücken 1, 2, 6, 16 und ähnlichen klar, dass der Typus des allein gelagerten Mannes häufig genug vorkam und nicht so sehr Ausnahme war, als es nach seiner sonstigen Seltenheit[19]) scheinen konnte. Ob er aber deshalb auch als der ursprüngliche, erst später erweiterte zu fassen ist, bleibt zweifelhaft. Denn es ist ein Irrthum, dass stets der einfache Typus auch der älteste sei. Es ist nach dem oben Gesagten vielmehr sehr wohl möglich, dass die Anwesenheit des Heroen beim Familienmahl weit wichtiger erschien als seine blosse Verehrung durch Spenden, und dass demgemäss der scheinbar erweiterte Typus in der That der ältere ist[20]). Immerhin geben uns diese einfacheren Darstellungen eine erwünschte Bestätigung dafür, dass nicht das gemeinsame tägliche Mahl den Hauptinhalt der Darstellung ausmacht, ja das Mahl überhaupt nicht nothwendig dargestellt sein muss, so dass hier jede Andeutung einer Speise fehlt, wogegen ein Trinkgefäss, Schale oder Kantharos, in der Hand des Mannes unentbehrlich scheint.

Der phantastische Kopfputz, den man sich doch unmöglich als übliche Tracht denken kann, verbietet ferner sowohl an ein gewöhnliches Mahl zu denken, als er uns nöthigt dem dargestellten Manne eine höhere Würde, die eines Heros, zuzuerkennen. Man wird auch wohl nicht fehl gehen, wenn man eine ähnliche Art Schmuck für die tarentinischen Bestattungsgebräuche voraussetzt.

Der aus 17—20 hergestellte Typus des Todtenmahles mit dem Kinde hat auch sonst Analogien (Pervanoglu 126. 133. 194. 201), doch konnten diese bei ihrer geringen Anzahl leicht als Ausnahmen erscheinen. Das ist jetzt nicht mehr möglich[21]). Dergleichen Darstellungen aber auf Asklepios zu deuten, wird Niemand wagen. Wohl aber werden wir zugestehen, dass in der Anbringung des Kindes sich eine Hinneigung zu der Denkweise zeigt, welche 'das Familienmahl als eine der bezeichnendsten Handlungen eines heiteren Lebensgenusses'[22]), oder besser als sprechendsten Ausdruck für die Einheit der Familie mit dem üblichen 'Abschied' gewissermaassen verschmolz.

Auch vor dem Fehlschluss werden uns die Tarentiner Terrakotten bewahren, als sei in den spartanischen Stelen und ihres gleichen[23]) der ursprünglichere Typus bewahrt, welcher sich mit der Zwischenstufe des Reliefs von Ibrahim-Effendi[24]) zu den späteren Todtenmahlen entwickelt habe. Der Umstand, dass diese letztere Form sich mit der erstgenannten fast gleichzeitig im dorischen Tarent findet, macht die Entwickelung des einen aus dem andern höchst unwahrscheinlich.

Endlich ist zu bedenken, dass unsere Thonplatten doch unmöglich als Grabsteine gedient haben können: das verbietet ihre geringe Grösse wie

[18]) Ja sogar die gelagerte Frau kommt vor: *Bullettino* 1881 S. 198.

[19]) Pervanoglu, Das Familienmahl 12. 108. 109. 118. 147. 177. 184. Judica *Antichità di Acre* Taf. 14, 1. Vgl. Athenische Mittheilungen IV 1879 Taf. 8, 1. 2.

[20]) Sicher würde dies sein, wenn es feststände, dass der Typus des gelagerten Mannes mit der ihm zu Fussen sitzenden Frau zu dem Grundstock der aus Asien nach Griechenland gelangten, fest ausgeprägten Formen gehört habe, und demgemäss Darstellungen wie bei Rawlinson *Ancient Monarchies* I S 493 (natürlich durch mancherlei Mittelglieder) die formalen Vorbilder des Todtenmahles gewesen seien.

[21]) Auf der Terrakotte bei Fröhner *Terres cuites de l'Asie mineure* Taf. 2 erscheint ein Eros zwischen den beiden Gatten: vielleicht nur eine Umdeutung des sonst dort typisch erscheinenden Kindes.

[22]) Leipziger Berichte III 1851 S. 177. — Vgl. Dumont S. 249.

[23]) Vgl. Athenische Mittheilungen IV 1879 S. 164.

[24]) Athenische Mittheilungen IV 1879 Taf. 7.

ihre ganze Art. Ob wir sie uns nun als Anatheme denken[25]) oder als Schmuck des Grabes, was wohl mehr für sich hat: wir haben hier eine Parallele zu dem mannigfaltigen Gebrauch, der sonst von dem Todtenmahl gemacht worden ist. Denn dass diese nicht alle als Grabsteine gedient haben[26]) war aus den öfters höchst geringen Maassen (Pervanoglu, Familienmahl 57 ist nur 0,08 hoch) mit Recht geschlossen worden[27]). Welcher Art allerdings ihre Verwendung gewesen, lässt sich mit Sicherheit noch nicht sagen.

Die übrigen Darstellungen, welche sich unter den Tarentiner Terrakotten finden, lassen leider weder die Anordnung zu solchen Reihen, noch eine vollständige Deutung zu, da sowohl die Zahl der Stücke weit geringer ist, als auch die Parallelen mangeln. Es ist in dieser Hinsicht das Meiste von den reichen in Neapel aufbewahrten Funden Luigi Viola's zu hoffen. Ich bin leider nicht einmal immer im Stande gewesen, die vorhandenen Bruchstücke sicher zu ergänzen. Dies trifft gleich ein höchst interessantes Stück (**33** — abgebildet auf Tafel 14, 4) von bedeutender Grösse (0,17 hoch). Es zeigt den Oberkörper eines bärtigen Mannes in einem Kopfputz, der völlig dem von 24 ff. gleich ist. Auf der Brust scheint die Chlamys zugesteckt zu sein. Der linke Arm erhebt einen runden Schild, die rechte Hand ist in die Seite gestemmt. Die Haltung des Oberkörpers verbietet es, uns den Mann gelagert zu denken: eine starke Schrittbewegung nach rechts würde sie ebenso wohl erklären als eine halb sitzende Stellung[28]). — Ein anderes ganz entsprechendes, nur etwas kleineres und weiter zerstörtes Stück (**34**) ist bemerkenswerth durch zahlreiche braune Farbspuren an Gesicht und Brust. Hier wird die Chlamys durch eine grosse runde Spange zusammen gehalten. — Ebendahin schien ein unbärtiger Kopf zu gehören, über dessen linkem Ohre ein Theil des Schildrandes erhalten war. Dass auch hier wieder bärtige und jugendliche Köpfe neben einander vorkommen, kann uns nach den früheren Erfahrungen nicht Wunder nehmen. Denn daran wird man doch nicht zweifeln können, dass wir hier eine andere Auffassung der Heroen vor uns haben, eine mehr kriegerische, welche zu der Hülfe, welche ihre in Mythus wie Kultus glänzendsten Vertreter in so vielen Schlachten geleistet haben sollen, aufs beste passt. Nur bleibt leider der genaue Moment der Darstellung räthselhaft.

Zum selben Typus gehört, wie der erhaltene Schildrand beweist, auch ein schöner bärtiger Kopf im Helm (**35**). Der Helmschmuck ist zerstört; breite auf die Schultern herabfallende Bänder erinnern an den reicheren Putz der vorhergehenden Stücke. Es wird gestattet sein, eine Reihe von ähnlichen behelmten Köpfen hierher zu ziehn. Bei dem einen (**36**) erregt der sehr hohe zweiseitige Kamm des Helmes, an den sich unten noch je eine flügelartige



36

[25]) Athenische Mittheilungen IV 1879 S. 245 Arch. Ztg. XXXII 1875 S. 148 XXXIII 1876 S. 48.

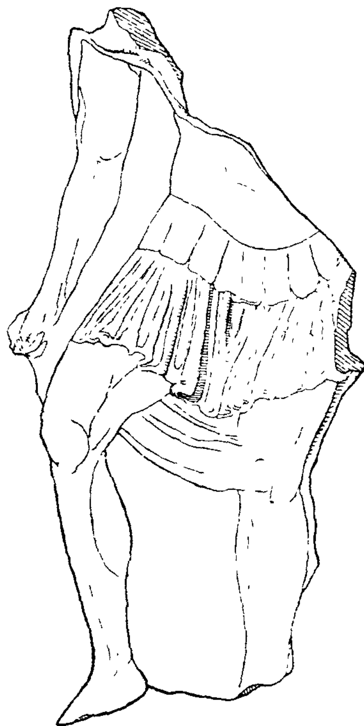
[26]) Gegen Stephani's Schlüsse aus der verhaltnissmassig grösseren Breite oder Höhe hat Holländer S. 13 das Nöthige gesagt.

[27]) Eine Erwägung dieses Umstandes hätte Girard (*L'Asclépieion d'Athènes* S. 107) von seiner Deutung auf Anatheme für gefeierte Theoxenie abhalten müssen. Wer eine so kostspielige Feier auf seine Kosten begehen liess (vgl Deneken *De theoxeniis* S. 15 ff.), konnte die Erinnerung daran nicht in einem fingerlangen Plättchen feiern.

[28]) Helbig *Bullettino* 1881 S. 198 scheint auch keine ganzen Exemplare zu kennen: er spricht wenigstens durchaus nicht von der Stellung des Unterkörpers.

Lasche fügt, die Aufmerksamkeit[29]); bei einem zweiten (**37**) treten zum Helm noch Rosetten und Bänder (nur rechts erhalten) hinzu; ein dritter (**38**), wieder durch die riesige (nur halb erhaltene) Helmzier und breite Binden auffällig, zeigt uns ein jugendliches Haupt, ebenso wie ein hübscher vierter (**39**), der aber stärker beschädigt ist.

Einem späteren Stile, aber vielleicht demselben Gedankenkreise gehört das 0,22 hohe Fragment (**40**) eines nachlässig sitzenden Kriegers an. Ein

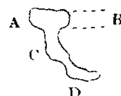


40

Stückchen der erhaltenen glatten Rückseite beweist, dass es das äusserste linke Ende einer grösseren Darstellung bildete, und nur von der l. Seite des Dargestellten her gesehen wurde[30]). Derselbe sitzt

[29]) Dass diese Art Helme schon in sehr alter Zeit üblich waren, zeigen die chalkidischen Vasen, bei denen man ohne Grund die auffällige Helmform aus technischen Schwierigkeiten der Zeichnung hat erklären wollen.

[30]) Die nachstehende Skizze des Durchschnittes der Terrakotte wird hoffentlich klar machen, was dem Worte kaum ge-



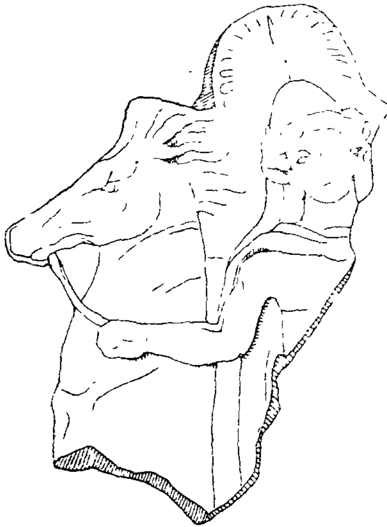
lingen wurde. *AB* bezeichnet die (verlängerte) Rückwand; bei *A* befindet sich die r. Hand, bei *C* und *D* das r. bez. l. Knie des Dargestellten.

mit nur leicht gekrümmten Knieen auf einem Gewandstück, sein r. Arm hängt herab, doch scheint die Hand etwas zu halten: alles Uebrige fehlt leider. Unter dem Panzer erscheint ein faltiger Chiton. — Nur vermuthungsweise kann einer solchen Darstellung auch ein l. Fuss und Unterschenkel von ziemlicher Grösse zugewiesen werden, dessen rechte Seite auf der Grundfläche aufgesessen zu haben scheint.

Ich reihe hieran einige Darstellungen von Waffen, ohne deren Zusammenhang mit jener Darstellung behaupten zu wollen. Ein runder glatter Schild (**41**) mit darüber gesetztem Gesichtshelm, von dem rechts und links breite lange Klappen herabfallen; der Busch war wohl ähnlich wie 36. Grösse etwa 0,12. — Ein ähnlicher Helm (**42**), darunter Bogen und Köcher; Grösse etwa 0,10. Der linke Rand ist der ursprüngliche. — Zwei runde Schilde mit Gorgoneion. Bei dem einen (**43**), etwa 0,07 hohen ist rechts oben eine Hand erhalten; links, oben und an der Hand ist der alte Rand erhalten. Am Schild Spuren von Weiss, an der Hand Dunkelbraun. Bei dem andern (**44**), 0,08 hohen, ist der ursprüngliche Rand rechts und bis zur Mitte oben, wo eine Hand anfasst, erhalten. Spuren von Weiss.

Eine andere Gruppe von Darstellungen beruht auf der Auffassung des Heros als Reiters. Von der einen Darstellung, die ihn neben seinem Pferde stehend zeigte[31]), sind nur Bruchstücke erhalten. So der Kopf des Pferdes, unterhalb dessen eine Hand mit Kantharos erscheint (**45**). Länge des Pferdekopfes etwa 0,10. Deutliche Farbspuren: Blau an der kurzen gesträubten Mähne, Hellbraun an Hals und Kopf, Rosa am Maul des Pferdes, Gelb am Kantharos, Rosa an der Hand, alles auf weisser Deckfarbe. — Etwas mehr ist von einem bedeutend kleineren Exemplar (**46**) erhalten, bei welchem nur der Heros anstatt des Bechers den Zügel des Pferdes fasst. Gesammthöhe 0,12. Der wenig nach links gesenkte jugendliche Kopf trägt einen Helm mit hohem Kamm wie 36. Die Chlamys ist auf der Brust zusammengesteckt, be-

[31]) Vgl. *Bullettino* 1881 S. 199. Dort steht der nackte Jüngling neben seinem Pferd und hält den Schild.



46

deckt den Rücken und erscheint wieder unter dem r. Ellenbogen. An ihr finden sich schwache Spuren von Braun, am Pferdekörper von Rosa. — Ein ebenfalls jugendlicher Kopf im Pilos, bei dem auch ein Theil der Brust erhalten war, zeigte durch die Neigung des Kopfes seine Zugehörigkeit zu diesem Typus. Auch lässt sich die Möglichkeit nicht läugnen, dass Köpfe wie 36—39 zugehört haben könnten. Sicher erscheint diese Zugehörigkeit bei dem Kopfe eines bärtigen Mannes (**47**) in dem Kopfschmuck von 24, auf dessen Brust die Chlamys sichtbar ist und dessen r. Arm in einer 46 entsprechenden Weise gehoben war. Denn wenn auch diese Haltung beim Gelagerten möglich wäre, so spricht die Chlamys entschieden gegen diese Ergänzung. Bei diesem doch der freieren Kunst angehörigen Kopfe sind die Haare noch in schematischen Löckchen gebildet. Fünf weitere entsprechende Köpfe von Figuren, welche sicher die Chlamys getragen hatten, gehörten wohl ebenfalls diesem Typus an.

Diese letzteren Stücke, welche durch ihren Kopfschmuck unzweifelhaft erweisen, dass unter dem Reiter der Heros zu verstehen sei, erlauben eine andere Darstellung hierher zu ziehen. Es ist ein nach rechts sprengender Reiter (**48**), bekleidet mit flatternder Chlamys und Pilos; die Linke fasst den Zügel, die Rechte ist hinten auf den Rücken des



48

Pferdes aufgestemmt. Grösse 0,12; am Hinterschenkel des Pferdes Braun. Man könnte an einen der Dioskuren denken, doch ist das wenig wahrscheinlich wegen eines bärtigen Kopfes im Pilos (**49**), der auch zu diesem Typus gehören wird. Er ist 0,08 gross und zeigt im Gesicht Reste rother, im Haar brauner Farbe. Von dem jugendlichen Reiter fanden sich noch vier entsprechende, nur mehr zerbrochene Stücke, sowie sechs Köpfe. Auch ein sehr gut gearbeiteter Pferdekopf von etwa 0,12 Länge dürfte zu einer entsprechenden Darstellung gehört haben.

Die Deutung einiger anderer Bruchstücke ist mir in keiner Weise gelungen. (**50**) Oberkörper eines Jünglings, 0,14 lang, der in üblicher Weise geschmückt war: wenigstens fallen breite Bänder auf die Schultern herab. Der Körper, welcher unten durch das auch über der l. Schulter sichtbare Gewand verhüllt war, ist etwas nach rechts gedreht; der r. Arm hängt herab, der Kopf wendet sich nach links. Man wird sich die Figur sitzend denken müssen. Vielleicht gehörte demselben Typus ein z. Th. stärker zerstörtes Bruchstück an, welches die l. Hand in die Seite gestemmt zeigte.

(**51**) Oberkörper eines gelagerten unbärtigen Mannes im Kopfputz wie 24, jedoch ohne Rosette in der Mitte, 0,15 lang, hinten glatt geschlossen. Der l. Ellenbogen ist auf Kissen aufgestützt, über den Unterarm fällt Gewand. Der Körper ist stark nach

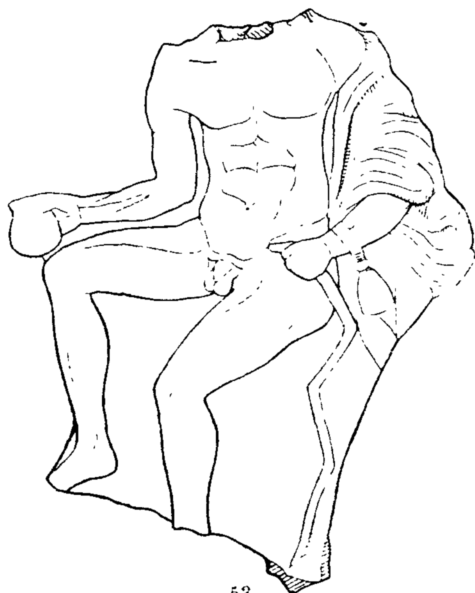


51

links vorgebeugt, der Kopf zurückgeworfen, so dass der Blick pathetisch nach oben gerichtet scheint.

(52) Rechtes, im Knie sehr wenig gekrümmtes Bein mit dickem zottigem Gewande bedeckt, vermuthlich zu einer sitzenden Gestalt gehörig. Grösse 0,15.

(53) Nackter Jüngling nach l. auf einem Felsen (?) sitzend. Die rechte auf den r. Schenkel



53

gelegte Hand hält einen runden Gegenstand, vermuthlich Granatapfel; die linke stützt sich auf einen Knotenstock; am l. Handgelenk hängt ein Oelgefäss; die Chlamys flattert um den l. Oberarm; Grösse 0,20. Von der Spitze des rechten Fusses bis zu dem (fehlenden) Kopf, und von der l. Schulter bis zum Ende der Chlamys ist der alte Rand erhalten, so dass die Darstellung fast vollständig scheint. Man kann zu ihrer Deutung auf die ähnlichen Jünglingsgestalten der Grabsteine hinweisen, wie ja auch Darstellungen wie 45—48 zum Vergleich mit entsprechenden Grabreliefs auffordern.

Die grosse Masse der bisher besprochenen Stücke gehörte offenbar einem und demselben Gedankenkreise an. Wir sind deshalb berechtigt, ja verpflichtet, auch die folgenden Stücke so weit dies angeht aus denselben sepulkralen Vorstellungen heraus aufzufassen. Es gilt dies besonders von einer Zahl ungewöhnlich grosser, gut und völlig rund gearbeiteter Köpfe schönen Stiles, über deren ehemalige Verwendung Genaueres zu sagen der Mangel jedes grösseren Bruchstückes verbietet. Es ist hier an erster Stelle ein 0,13 hoher bärtiger Kopf **(54)** von würdigem Aussehen zu nennen. Das

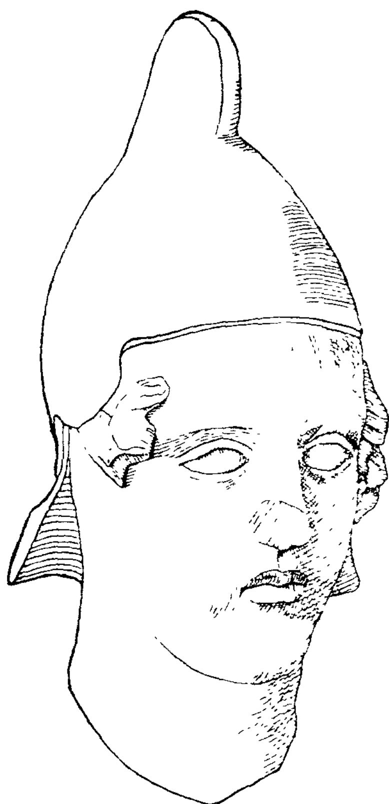


54

reiche Haar ist durch eine Binde mit darüber liegendem starken Wulst oder Kranz geschmückt; rechts und links ist etwas weggebrochen, wohl eine

Rosette. Unschwer erkennen wir eine den grösseren Maassen etwas angepasste Form des reichen bei 24 ff. vorkommenden Schmuckes. Leider ist das Aussehen des Kopfes durch starke Zerstörung der l. Gesichtshälfte beeinträchtigt. Von der ehemaligen Bemalung findet sich noch Roth an Hals, Gesicht und Binde, Braun im Haar. Wie ein solcher Kopf unter andern Umständen zu einer Deutung auf Asklepios reizen würde, liegt auf der Hand.

Von besserer Erhaltung und durch Grösse wie Sorgfalt der Arbeit gleich ausgezeichnet ist ein jugendlicher Kopf (**55**) von 0,13 Länge. Das krause Haar war erst später aufgelegt, und ist deshalb z. Th. wieder abgesprungen; auch die phrygische Mütze, welche, nach sicheren Spuren im Nacken, das Haupt bedeckte, ist mit dem oberen Theil des Kopfes zugleich verloren. Von der Bemalung sind nur Reste der Fleischfarbe am Halse geblieben. Die Abbildung auf Tafel 14,1 giebt eine Vorstellung von diesem für Thonbildnerei ungewöhnlich sorgfältig und geschickt gearbeiteten Stücke. Im ganzen besser erhalten ist ein zweiter Kopf (**56**) von kleineren Maassen und entwickelterem Stile. Gesammtlänge 0,15. Die Locken an den Schläfen sind später aufgeklebt, ebenso wie die Klappen der Mütze. Noch feiner erscheint die Arbeit bei einem, diesem in Grösse wie Anlage ganz gleichen Kopf (**57**), der nur leider stärker zerstört ist. Trotzdem verleiht diesem auf Taf. 13,1 abgebildeten Kopfe die strenge Einfachheit verbunden mit feiner und zarter Durchführung des Einzelnen, besonders der Wangen, einen Reiz, wie er sonst nur Werken attischen Ursprungs eigen ist. Während in dem Kopfe 55 eine gewisse Alterthümlichkeit sich nicht verkennen lässt, gehören diese beiden Stücke einer Zeit an, deren Ideal in der Kunst des Pheidias seinen Ausdruck gefunden hat.


56

Die phrygische Mütze haben wir bei den Terrakotten sonst nicht gefunden. Es bleibt deshalb zweifelhaft, welchem Typus wir diese schönen Jünglingsköpfe zuschreiben dürfen; vielleicht noch am ehesten den Reiterdarstellungen, bei denen wir sonst den Pilos fanden. Uebrigens kommt jene Mütze noch bei einem andern Jünglingskopfe (**58**) vor, der an Grösse wie an Kunst weit geringer ist (Gesammtlänge 0,09). Hier zeigt die Mütze die Besonderheit, dass sie vorne über der Stirn in einen Löwenkopf endet, also wohl aus Fell gefertigt zu denken ist. Zwei weitere, mehr zerstörte Exemplare zeugen für die verhältnissmässige Häufigkeit des Typus.

An Grösse, Kunst und Art des Kopfschmuckes 54 völlig gleich ist ein anderer schöner Kopf (**59**), abgebildet Taf. 14,2, bei welchem das besonders volle Haar und vor allem der etwas schmale Schnitt der Augen, der an manchen Aphroditeköpfen auffällt, fast dazu zwingt, ihn für weiblich zu halten. Helbig *Bullettino* 1881 S. 198 beschreibt unter den Terrakotten des ältesten Stiles, die er in Tarent sah, gelagerte Frauen mit Schalen. Leider ist mir kein Beispiel dieser Art, die zu 1 ff. genau gehören würde, bekannt geworden. Allzu auffällig wird sie uns nicht erscheinen, wenn wir die verhältnissmässig grosse Zahl von Todten-

mahlen bedenken, bei welchen die Frau gelagert erscheint[32]).

Wir haben also den Beweis, dass in Tarent Männer und Frauen unter denselben Formen heroisch verehrt wurden, und es ist demnach nicht unwahrscheinlich, dass unter den oben beschriebenen Köpfen sich auch solche von Frauen befinden. Besonders könnte dies von 7 und 32 gelten. Einer der 26 nahe stehenden Köpfe (**60**) ist mir der Haartracht und des ganzen Aussehens wegen so weiblich erschienen, dass ich ihn an jener Stelle nicht mit aufführen mochte.

Unrichtig würde es aber sein, wollte man nun die häufigen Köpfe mit Polos für solche heroisirte Frauen in Anspruch nehmen. Dass auf 'Todtenmahlen' späterer Zeit der Todte oft den Polos trägt, ist kein Beweis dafür; in der Zeit, welcher unsere Stücke entstammen, Sterblichen den Polos zuzuweisen, wage ich ohne zwingende Gründe nicht. Einer dieser Frauenköpfe (**61**) ist ganz alterthümlicher Art; er gehörte, wie ein erhaltenes Stück der Lehne beweist, einer sitzenden Gestalt an. Ganze Länge 0,12, Gesicht 0,03. Ein anderer (**62**) gehört einer weit jüngeren Zeit an und steht den Köpfen 12—14 etwa gleich. Eine Reihe von 16 ähnlichen, meist alterthümlichen Köpfen beweist das häufige Vorkommen. Eine sitzende Gestalt (**63**) ist fast ganz erhalten; sie gehört im Stil zu 62, ist aber stumpfer und kleiner (ganze Höhe 0,22). Der Mantel fällt vom Kopf her über die beiden ruhig hängenden Arme; die Rechte hält wie es scheint einen runden Gegenstand. Links von den Beinen ist die Terrakotta durchbohrt, wohl behufs der Befestigung. Die rechte untere Ecke fehlt. Man könnte glauben, hier habe nach Analogie von 3 und 21 die Kline mit dem gelagerten Mann angeschlossen, doch bezeugt Helbig, dass diese sitzende Frau allein vorkomme. Wir werden deshalb vorläufig in dieser Gestalt ebenso eine Unterweltsgottheit sehen, wie in einer 0,25 hohen alterthümlichen stehenden Frauengestalt mit Polos (**64**). Die Linke hält einen Granatapfel, die Rechte ist erhoben und fasst das Gewand. Ueber die Arme fällt ein schwerer Mantel, darunter erscheint ein leichteres Gewand, ganz zuletzt ein langer feinfaltiger Chiton. Farbenspuren sind genug vorhanden: um die Basis ein breiter brauner Streifen; der Saum des Mantels mit allen seinen Krümmungen ist durch einen braunen Rand gekennzeichnet, auch der zweite Ueberwurf zeigt Spuren solchen Schmuckes ebenso wie der unterste Saum des Gewandes; im Gesicht und am Granatapfel zeigt sich Roth. Ueber die Deutung der Gestalt als Göttin ist nach den zahlreichen Analogien wohl kein Zweifel.

Noch sicherer ist auszuscheiden der Kopf einer weiblichen Gestalt (**65**), welche bis an den Hals dicht in den Mantel gehüllt war. Wir haben hierin eine auch anderwärts vorkommende Darstellung des gewöhnlichen Lebens zu erkennen. Dasselbe gilt von einem kleinen, 0,05 langen Frauenköpfchen geringer Arbeit (**66**) mit hoher Frisur und hinten zusammengestecktem Haar, und einem zweiten (**67**) mit zurückgekämmtem Haar, dessen ursprünglich sehr gute Arbeit durch starke Abscheuerung sehr beeinträchtigt wird. Grösse 0,045. Alle diese Stücke sind wohl zum Schmuck von Gräbern verwendet worden, ohne dazu in irgend einem gedanklichen Zusammenhang zu stehen.

Die Deutung der folgenden beiden Stücke dagegen wird erst von reicherem Material zu erwarten sein. (**68**) Jüngling auf einem nach rechts schreitenden Widder (?) nach links sitzend, in stumpfen Formen[33]). Der Unterkörper ist von dem Gewand bedeckt, das auch den l. Arm einzuhüllen scheint. Die Beine sind hochgezogen, die Hände ruhen im Schoosse, die linke scheint etwas Rund-

[32]) Pervanoglu scheint diese aus seiner Aufzahlung ausgeschlossen zu haben. Mir sind zufallig folgende bekannt: Stephani, Der ausruhende Herakles S. 52, 13 53. 16. 17. Dutschke, Antike Bildwerke in Oberitalien II 151. III 406. 412. IV 408 427. Der Hinweis auf diese wird zum Beweise genugen, dass nicht jede gelagerte Frau darum gleich als Hetare aufzufassen ist. In Tarent war es, wie jene Terrakotten zeigen, schon in den ältesten Zeiten durchaus unanstössig, eine Frau gelagert zu sehen.

[33]) Helbig erwahnt *Bullettino* 1881 S. 199 einen Jüngling, welcher auf einem Schwane reitet. Ohne Zweifel ist diese Darstellung mit 68. 69 durchaus gleichartig, die Deutung jedoch scheint schwierig. Vielleicht liegen auch hier religiöse Vorstellungen zu Grunde.

liches zu halten. Spuren von Weiss am Gewand, von Rosa am Körper. Grösse 0,15.

(69) Gestalt auf einem nach rechts gewendeten Pferde (?) nach l. sitzend. Kopf und oberer Theil der Brust des Menschen, Beine und Maul des Thieres fehlen. Die Gestalt ist in einen faltigen Mantel gehüllt, der die Schenkel bedeckt; der Oberkörper war vielleicht nackt. Grösse 0,16.

Ganz ohne unmittelbare Beziehung auf den Gräberkultus scheinen endlich die folgenden Stücke, die ich kurz aufzähle, um die Uebersicht zu vervollständigen. **(70)** Nacktes Kind, kauernd, den l. Fuss aufgesetzt, das r. Knie auf der Erde; im l. Arm ein Lamm. Eine auch sonst häufige Figur. Grösse 0,10.

(71) Kleiner Satyr auf dem Boden hockend und die Doppelflöte blasend, 0,09 hoch. Undeutliches Exemplar des gewöhnlichen Typus.

(72) Körper eines Kindes, etwa 0.08 gross, in lebhafter Bewegung, den r. Arm erhoben, ebenso das r. bis zum Knie erhaltene Bein; der l. Arm war nach vorn ausgestreckt. Auf dem Kopf Mütze.

(73) Brust und Kopf eines Jünglings mit mützenartigem Kopfschmuck (ob analog 22?). Das Haar fällt in langen Locken herab; über der r. Schulter Gewand. Eingerahmt wird der Kopf durch eine reich mit Trauben behangene Rebe. Rechts und oben ist der Rand alt. Der Thon ist weit feiner und heller als bei den anderen Stücken; auch die Technik scheint jünger. Die Zugehörigkeit zu den sepulcralen Darstellungen schien mir daher zweifelhaft. Grösse des ganzen 0,12, des Gesichtes 0,025.

(74) Aehnlicher Kopf, von gleicher Beschaffenheit.

(75) Kleines Kinderköpfchen 0,025 gross, von gleicher Technik und demselben Thon.

Nur zufällig können zu den Funden gekommen sein das Bruchstück eines mit Thierstreifen gezierten archaischen Gefässes **(76)** von etwa 0,08 Höhe, das einen Eber und das Vordertheil eines Löwen zeigt, und eine 0,18 lange Form **(77)**, welche aber, nach der abenteuerlichen Form des Ausgusses zu urtheilen, modern ist.

Bonn, im Oktober 1882. PAUL WOLTERS.

VON DELOS.

(Tafel 15.)

Bei den Schwierigkeiten, welche eine Reise nach dem kleinen Felseneilande, dem heiligen Mittelpunkte der Kykladen, immer noch hat, glaube ich mich verpflichtet, den Fachgenossen von den bemerkenswerthesten Beobachtungen Mittheilung zu machen, die ich im verflossenen Frühjahr (April 1882) bei einem freilich nur kurzen Aufenthalte dort anstellen konnte.

Die bei den französischen Ausgrabungen gefundenen besten Stücke sind gegenwärtig in einem Hause zu Mykonos, der Nachbarinsel, vereinigt. Da steht denn zunächst eine einzige Serie von archaischen Sculpturen.

Voran die von der Naxierin Nikandre geweihte Colossalfigur [1]), von der wir es dahingestellt sein lassen, ob sie Artemis oder vielmehr die Weihende selbst bedeute. Einst scheint sie in jeder Hand einen kleinen Gegenstand gehalten zu haben, denn es befindet sich dort je ein Loch. Die Haare sind auf dem Rücken in breite horizontale Wellen gegliedert. Die säulenhaft primitive Gestalt entbehrte indess nicht ganz des Schmuckes ihrer breiten Flächen; man erkennt noch bei sorgfältiger Betrachtung des Marmors, dass auf dem Gewande unterhalb des Gürtels 7—8 breite horizontale Mäanderstreifen aufgemalt waren. Die Figur steht übrigens nicht allein da; ja das Delos des 7. und 6. Jahrhunderts mag deren eine ganze Reihe besessen haben. Das Museum von Mykonos zeigt noch einen sehr ähnlichen Oberkörper, an welchem der Kopf viel besser erhalten ist als an der Nikandre; das Gesicht ist sehr oval, dem sog. Apollon von Thera verwandt; die Brust ist hier deutlich

[1]) *Bull. de corr. hell.* III pl. I p. 3 99 ff.

weiblich; dieselben vier dicken Lockenwülste fallen ihr auf beide Schultern wie der Nikandre. Ein colossaler Kopf (No. 792[2]) mit Binde im Haar, doch ganz zerstört, scheint zu einer Statue dieser Art gehört zu haben. Ein Oberkörper (No. 797) ohne Kopf, deutlich weiblich, zeigt einen Fortschritt durch Einsenkung des Rückgrats, die der Nikandre noch fehlt. Eine Modification zeigt der Torso No. 2, der nur den rechten Arm in der typischen Weise anliegen lässt, während der linke vorgestreckt war. Die Brust ist zerstört; die Reste der Locken wie bei der Nikandre; unterhalb ihres Gürtels läuft in der Mitte ein verticaler, breiter, doch sehr einfacher Mäanderstreif herab, der hier als Vorzeichnung für die Bemalung eingeritzt ist. Eine andere Variante zeigt der Torso No. 4, indem der l. Unterarm auf die Brust gelegt ist.

Dieser Serie weiblicher, lang bekleideter Figuren, vielleicht die Artemis darstellend, scheint indess eine andere von unbekleideten männlichen wahrscheinlich Apollo darstellenden Gestalten entsprochen zu haben. Ein lebensgrosser, leider auch sehr verwitterter Torso (No. 5) ist dem sog. Apoll von Thera auffallend ähnlich: dieselben weichen Umrisse und breiten hängenden Schultern. Dasselbe gilt von dem Unterkörper No. 42, mit seinem sackartig langgezogenen Bauch[3]). Ein halblebensgrosser Kopf (No. 3) gehört ebendahin. — Wie die Culte der Artemis und des Apollon auf Delos, von verschiedenen Seiten gekommen, erst allmälig zusammenwuchsen, so mögen die besprochenen beiden Typen, der des vermuthlichen Apoll, dessen Entstehung ich (oben S. 55) den kretischen Dädaliden zuschreiben möchte, und der der vermuthlichen Artemis, der den ältesten Werken kleinasiatisch-griechischer Kunst verwandt ist, von verschiedener Seite auf den Kykladen sich zusammengefunden haben.

²) Die Nummern sind die von den Beamten der griechischen Regierung den Stucken im Museum zu Mykonos gegebenen.

³) Die entgegengesetzte, an Sculpturen aus Böotien von mir bemerkte Formgebung dieser Theile (oben S. 53) fand ich (ebenfalls dieses Fruhjahr) an einem Torso im Magazine der Sammlung der archäologischen Gesellschaft in Athen wieder, der mir uberhaupt ein Uebergang vom orchomenischen Apoll zur Londoner Figur schien. Fundort mir unbekannt.

Der voll entwickelten altionischen Marmorbildhauerei stehen wir dann gegenüber in der Nike des Archermos[4]), der Perle der Sammlung von Mykonos. Da eine glückliche Vermuthung mich schon vor Auffindung der Inschrift in der für Artemis gehaltenen Statue die Nike des Archermos ahnen liess (Dtsche Literat.-Ztg. 1880 S. 340), so war ich besonders begierig, die von Homolle erkannte Zusammengehörigkeit der Basis und Figur zu prüfen; mir schienen die Thatsachen (Grösse, Marmor, Verwitterung u. s. w.) dafür ganz beweisend. Zum Detail der Figur bemerke ich, dass die seltsamen Ansätze an den Schultern vorn (die auch Homolle *Bull.* III, 394, n. 1 erwähnt) vielleicht von kleinen aufgebogenen Flügeln, deren Enden besonders angesetzt waren, herrühren mögen; möglichst reichliche Beflügelung liebte ja gerade die altionische Kunst. Im Scheitel ist ein Loch; da Oberkörper und Kopf so viel besser erhalten sind, als die noch in antiker Zeit in freier Luft stark verwitterten Beine, so muss man sich wohl erstere von einem Schutzdache gedeckt denken. — Es fehlt dieser Figur des Archermos keineswegs an Vergleichungspunkten mit jener älteren Serie der Statuen wie



⁴) *Bull. de corr. hell.* III, pl. VI. VII, p. 393; V, 272. Röhl, *Inscr. gr. antiquiss.* p. 182 No. 380 a.

die Nikandre: auch hier die typischen vier Locken auf der Schulter; die noch völlig faltenlose Bildung des Oberkörpers, an dem die Weiblichkeit noch kaum angedeutet ist; der Gürtel und endlich der verticale Streif unterhalb desselben, der auch hier mit Mäander bemalt gewesen zu sein scheint. Von der präcisen Schärfe in allen Formen, besonders im Gesichte, giebt die publicirte Abbildung nur eine ungenügende Vorstellung. Um jedoch wenigstens von der Composition des Ganzen einen deutlicheren Begriff zu machen, mag die vorstehende Reconstructionsskizze dienen. — Noch befindet sich ein rechtes, lebensgrosses, bekleidetes Bein in Mykonos, das einer ähnlichen ausschreitenden archaischen Figur angehörte; die Falten sind scharf eingegraben.

Dass das Motiv der im Laufe mit tief herabgezogenem Knie, Unterkörper im Profil, Oberkörper en face hineilenden Figur ein uraltes und auch für geflügelte Wesen von der ältesten Kunst durchaus festgehaltenes Motiv war, ist bekannt; nur daran möchte ich erinnern, dass auch der bisher älteste Niketorso, die bemalte Terracotta von Olympia (s. Arch. Ztg. 1879, S. 41; Ausgrabungen v. Ol. Bd. IV, Tf. 27A, 2), obwohl in entwickelterem archaischen Stile doch dasselbe Motiv beibehalten zu haben scheint. Auch erwähne ich bei dieser Gelegenheit einer neuerdings an der Stelle des Hybläischen Megara an der sicilischen Ostküste gefundenen grossen altgriechischen Reliefplatte von Kalkstein, die trotz ihrer starken Zerstörung einer Abbildung lohnte; eine Figur eben jenes Schemas füllt die metopenartige Platte; sie ist jedoch ungeflügelt, mit fast kreisrundem Gesichtsumrisse, hohem Kopfaufsatze, doch nur kurz- oder unbekleidet[5]).

Bemerkenswerth erschien mir in Mykonos ferner No. 24, der Oberkörper einer Sitzfigur mit starken weiblichen Brüsten in reicher Gewandung mit strengen eingegrabenen Falten, von denen die naturalistische, fast freie Behandlung des umgeschlagenen Chitonrandes am Halse merkwürdig absticht; der Stuhl ist hinten hohl. Der Stil ist dem der späteren milesischen Sitzstatuen verwandt.

Endlich ist da eine ganze Serie von gut lebensgrossen stehenden weiblichen Figuren des entwickelten archaischen Stiles, alle in derselben typischen Gewandung, ionischem Chiton und auf der r. Schulter geheftetem, unter der l. Achsel durchgezogenem Mantel mit zierlich gefälteltem Ueberschlag. Die älteste unter ihnen (No. 14), im Stile der Nike des Archermos auch sehr nahe stehend, war die interessanteste, ist aber nur mit dem Oberkörper und diesem nur theilweise erhalten; der musculöse linke Oberarm war vorgestreckt und im Arme hält sie einen Gegenstand mit glatter Fläche, vielleicht eine Art Harfe mit einst gemalten Saiten (??). — Die Uebrigen zeigen alle das gewöhnliche Motiv der das Gewand emporziehenden Linken und des vorgestreckten r. Unterarms; eine der strengeren Art (No. 8) ist abgebildet im *Bull. de corr. hell.* III, pl. II. III, eine der späteren (No. 11) ebenda. pl. XIV. XV, eine wohl dazwischen stehende (No. 10) ebenda. pl. XVII (man beachte das Halsband, das dem der Nike gleich ist). Mit Recht erkennt Homolle einen Kopf (ebenda pl. VIII links[6]) als zu einer gleichen Figur gehörig. Alle diese Statuen (ich zählte mit einem noch auf Delos liegenden Torso neun dieser Art, mit demselben Gelehrten (*Bull.* IV p. 29 ff.) für Artemis zu erklären, scheint mir indess nicht unbedenklich, so sehr sie auf Delos gewiss die nächstliegende ist. Jedenfalls darf man nicht vergessen, dass der Typus einer der allgemeinsten und verbreitetsten ist, den die archaische Kunst geschaffen[7]); es ist

[5]) Im Museum zu Syrakus, flüchtig erwähnt in den *Notizie degli scavi* 1880, p. 39. Die Platte fand sich in der Umgebung von Gräbern; nahebei kam ein dorisches Capitell zu Tage mit weitausladendem Echinus von alterthümlichem Charakter; auf dem Abacus die dort publicirte (bei Röhl *Inscr. gr. ant.* fehlende) Inschrift, die ich mir indess ΚΑΛΙΣΕΟΣ:ΕΙΜΙ *notirte*: sie ist vollständig und gut erhalten. Ohne Zweifel krönte dieses Capitell ein Grabmal in Säulenform; wahrscheinlich stand oben eine Figur, eine Sphinx oder dergleichen. Es ist somit eine der wenigen uns erhaltenen archaischen Grabsäulen mit Inschrift

[6]) Den auf derselben Tafel r. abgebildeten Kopf hält derselbe (*Bull.* IV p. 35) indess wohl mit Unrecht für männlich; er schien mir auch weiblich und etwas älteren Stiles als jener andere; er zeigt auch Ansätze der nach vorn herabfallenden Schulterlocken.

[7]) Ein echt archaisches den delischen sehr verwandtes Exem-

derselbe, den die Römer zu ihrer Spes verwendeten. Dass das Attribut der vorgestreckten r. Hand wohl in der Regel eine Blume war und die Römer also auch dies einfach herübernahmen, lernen wir vor Allem aus den zahlreichen Terracottastatuetten desselben Typus auf der athenischen Akropolis. Dass die letztere auch Exemplare desselben in Marmor besass, ist bekannt[8]), nur waren diese alle von weit kleineren, unterlebensgrossen Dimensionen, doch von ungleich schärferer und präciserer Arbeit als die derberen, volleren, grossen Figuren von Delos: ein Gegensatz, der für die entwickeltere attische archaische Kunst der ionischen gegenüber charakteristisch gewesen sein mag. — Die Blume ist indess ein gar allgemeines Attribut; einmal finden wir überdies sicher einen anderen Gegenstand, ein Saiteninstrument, wie wir vermutheten; etwas für Artemis Charakteristisches aber hat sich meines Wissens nie gefunden. Wenn man die ganz entsprechenden Figuren auf dem aeginetischen Giebel Damia und Auxesia nennen wollte und bei den gleichen der Akropolis, die an der Nordseite nahe dem Erechtheion gefunden wurden, an die Kekropstöchter dachte, so darf man in Delos wohl an die hyperboreischen Jungfrauen, vor Allen an Upis und Hekaerge oder Laodike und Hyperoche erinnern, deren Culte hochheilig waren[9]), oder an die drei delischen Horen, Oino Spermo Elais, die Töchter des Anion, oder die durch das Tempelbild für Delos bezeugten Chariten. Doch könnte man auch an Votivstatuen sterblicher Mädchen, etwa der *Δηλιάδες*[10]) denken — war doch der Typus des eine Blume als Votivgabe haltenden Mädchens ein weitverbreiteter, wie archaische Grabsteine[11]) lehren. Jedenfalls sehr unwahrscheinlich ist die Vermuthung Homolle's (*Bull.* V S. 275), es seien die sieben Bildwerke des *ναὸς οὗ τὰ ἑπτὰ ζῷα* der Inschriften mit den besprochenen Figuren identisch. Diese Art von Statuen war eine im alten Delos offenbar sehr gewöhnliche und so sind denn auch Reste von mehr als sieben dergleichen erhalten; eine liegt noch auf Delos bei den für Thesauren gehaltenen Gebäuden. Sie waren vermuthlich im Freien aufgestellt; die Auffindung der grössten Zahl derselben (*Bull.* IV S. 30ff.) scheint darauf zu deuten, dass sie noch in antiker Zeit weggeschafft und mit anderen Resten ältester Zeit (Vasen und Bronzen) zusammengeworfen, neueren Gründungen zur Unterlage dienen mussten, eine Erscheinung, die in sehr verwandter Weise z. B. in Olympia mehrfach beobachtet wurde.

Von archaischen Sculpturen erwähne ich noch No. 61, die fragmentirte Statue eines jugendlichen Reiters von sehr strengem Stile, etwa dem altattischen von Vari (Mitth. d. Ath. Inst. IV, Tf. 3) verwandt. Das Pendant dazu, etwas mehr zerstört, liegt noch auf Delos. Unter der Bauchmitte des Rosses jeweils ein Zapfen als Stütze. No. 255 ist der Schwanz eines grossen, sehr alterthümlichen Pferdes. Man erinnert sich an die *pueri celetizontes* des Hegias und des Kanachos und die, welche Kalamis für Hierons Siege nach Olympia arbeitete; freilich sind hippische Agone für Delos vor der grossen athenischen Erneuerung der *Δήλια* um Ol. 88,3 nicht bezeugt. Doch ist für die alte Zeit durch den homerischen Hymnus und Thukydides (III 104) wenigstens ein gymnischer Agon gesichert; vielleicht brachte die dem Polykrates zugeschriebene Erneuerung (vgl. Gilbert, Deliaca p. 42) auch einen hippischen mit. Indessen müssen sich jene Reiterstatuen wohl nicht nothwendig auf Festspiele beziehen. — No. 24 ferner ist eine gute archaische Sirene, mit noch kenntlichen gemalten Federn, langem, sehr alterthümlichem Lockenhaar, doch leider ohne Kopf. Die Bildung unterscheidet sich wesentlich von der uns bisher allein in statuarischen Werken des vierten Jahrhunderts bekannten und entspricht mehr der auf archaischen Vasen

plar habe ich auf Paros gesehen (erwähnt in den *Annali d. J.* 1864, 267): ein kleines aus Tarent besitzt das Berliner Museum seit kurzem. Vgl. überdies die fleissige Arbeit von Gherardo Gherardini im *Bull. della comm. arch. comunale Roma* 1881 zu tav. V über diesen ganzen Typus.

[8]) Mitth. d. Ath. Inst. Bd. V. S. 213 (Milchhöfer); v. Sybel, Catalog No. 5029; 5071; 5072; 5084; 5016 ff.

[9]) Herod. IV, 35.

[10]) Hom. hymn in Del. 157 ff: vgl. Gilbert, Deliaça, Göttingen 1869, p. 35; 26. — Inschriften lehrten neuerdings Einiges über ihre Thätigkeit kennen, s. *Bull. de corr. hell.* VI, p. 144.

[11]) S. Mitth. d. Ath. Inst. Bd. VII S. 171 f. Auch die verwandten Thonstatuetten der Gräber sind herbeizuziehen.

gewöhnlichen, indem der Kopf das einzig Menschliche ist und menschliche Arme und Brüste fehlen. Ihre Flügel waren geöffnet und vorgestreckt. — Eine sehr alterthümliche Sphinx, leider auch kopflos, doch völlig des von Milchhöfer in den Mitth. d. Ath. Inst. IV, Tf. 5 publicirten und besprochenen Typus[12]), liegt noch auf Delos nahe der Stelle, wo die meisten archaischen Sculpturen gefunden wurden.

Das Bedeutendste von alterthümlicher Sculptur, das noch jetzt auf der einsamen Delos liegt, sind unzweifelhaft die zwei mächtigen Stücke des Apolloncolosses der Naxier, die zwar längst bekannt und oft beschrieben sind, die ich aber doch hier noch einmal erwähnen möchte. Homolle (*Monum. grecs pour l'encouragem.* etc. 1878, p. 58) stimmt gewiss mit Unrecht ganz der letzten von Michaelis gegebenen Beschreibung (*Annali d. I.* 1864 S. 253) bei, wo *„arcaismo affettato“* in dem Torso erkannt wird. Die genaueste Beschreibung verdanken wir Welcker, der mit Ulrichs und Henzen Delos besucht hatte (Tagebuch e. griech. Reise II, 277; Alte Denkm. I, 400 Anm.); er allein erwähnt ein Detail, das mir wenigstens höchst merkwürdig erschien; an der Stelle der grössten Einziehung der Taille nämlich, die leider gerade durch den Bruch getrennt wird, trug die sonst völlig nackte Figur einen breiten Gurt, dessen an den beiden Fragmenten ziemlich erhaltener oberer und unterer Rand mit eng nebeneinander stehenden Löchern versehen ist, die ohne Zweifel Metallzierrath, wohl verzierte Knöpfe oder Buckel, enthielten. Keine der erhaltenen archaischen sog. Apollo-Figuren zeigt diese merkwürdige Tracht. Die einzige Analogie finde ich unter sehr primitiven Werken der Kleinkunst. Von Delos selbst sah ich zu Mykonos im Museum eine sehr primitive Bronze mit gehobenen Armen und jenem Gurt, ferner ebenda im Privatbesitze eine andere, einen nackten Menschen mit dem Gurte, der die eine Hand gegen den Kopf erhebt in der Art wie bei uns das Militär grüsst: eine sehr ähnliche Bronze aus Kreta sah ich ferner in Athen im Kunsthandel; eine Buccherofigur aus Italien, ganz im Stile jener primitiven Bronzen und offenbar einer solchen nachgemacht, besitzt das Berliner Antiquarium (Inventar Nro. 623): es ist hier ein nacktes Weib, jedoch mit demselben Gurte. Endlich ist überhaupt jene Gattung primitiver Bronzen, besonders die Krieger, Wagenlenker, Reiter, die in Olympia in den tiefsten Schichten so häufig waren[13]), in der Regel mit jenem Gurte ausgestattet. Offenbar müssen wir in dieser Tracht eine jener Arten von Schurzbekleidung erkennen, die in Griechenland die älteste einheimische, allgemein männliche Tracht gewesen zu sein scheint. Als Beispiel der vollständigeren Form mag an die archaische Bronze von Kreta (*Annali d. I.* 1880 tav. S) erinnert sein; eine badehosenartige Bekleidung kommt auch sonst an griechischen und etruskischen archaischen Bronzen vor[14]). Sie passt zu den Worten des Thukydides, wo er die alte Tracht der olympischen Athleten als *διαζώματα περὶ τὰ αἰδοῖα* (I, 6) beschreibt; ob er sich hiermit aber nicht zu eng ausdrückt und vielleicht gerade jene gürtelartige Tracht, welche die Ausgrabungen an den ältesten Menschenfiguren Olympias zeigten, die auch von den Athleten dort beibehaltene war[15])? Jedenfalls geht jener Gurt an dem Naxischen Apoll auf sehr alte Traditionen zurück und muss bei der Datirung der Figur mit erwogen werden. — Eine genaue photographische Aufnahme der Stücke von beiden Seiten würde sich auch des eigenen Stiles wegen lohnen, der trotz sorgfältiger Ausführung und Glättung der Oberfläche sich auf ein Minimum in Angabe der Gliederung des Kör-

[12]) Ich bemerke dabei, dass zu den von Milchhöfer a. a. O., S. 68 citirten Exemplaren neuerdings ein weiteres aus dem Piräus gekommen ist (im Mus. der arch. Ges. zu Athen No. 3463), das das alterthümlichste von allen zu sein scheint: auf dem Kopfe ein Diadem mit gravirtem Maander. Das Gesicht ist etwas bestossen.

[13]) S. Furtwängler, Bronzefunde (in den Abh. der Berliner Akademie 1879, S. 30f. Ausgrabungen Bd. IV, Tf. 21.

[14]) Z. B. in Olympia; in Etrurien vgl. Micali *Mon. per servire alla stor. tav.* 37, 9—11.

[15]) Das alte Epigramm vom *μνῆμα* des Orsippos in Megara, das in einer späten Copie uns erhalten ist (*C. I. G.* 1050), sagt nur *ζωννυμένων τῶν πρίν* u. s. w. Ein spätes Missverständniss liegt natürlich vor in dem auch sonst verworrenen *Schol. Ven. Il.* ψ 683, das die *περιζώματα* bis zu den Füssen reichen lässt. Ueber die ganze Frage und die Chronologie des Orsippos vgl. die treffliche Untersuchung Boeckh's im *C. I. G.* zu 1050.

pers beschränkt, aus Furcht Falsches zu geben lieber gar Nichts giebt und sich mit den ungefähr richtigen präcisen Hauptumrissen begnügt. — Noch will ich dreier mächtiger tiefer Löcher gedenken, die hinten in der Mitte der Gegend der Glutäen oder etwas darüber sich über einander befinden; dienten sie eisernen Stäben, bestimmt, die von des Nikias Palme gestürzte Figur (Plut. Nikias c. 3) festzuhalten? — Die Stücke des Colosses liegen heute ziemlich weit von der Basis entfernt; ob letztere jedoch in situ sei, war mir deshalb zweifelhaft, weil ich kein Fundament derselben bemerken konnte. Einst war indess Basis mit Figur in der That aus einem einzigen Riesenblocke gehauen; das im British Museum befindliche Fussfragment[16]) beweist es, dass Plinthe und Figur eins waren: bei Werken der Alten etwas durchaus nicht Gewöhnliches und bei dieser Colossalität erst recht Auffallendes, so dass die bekannte Bentley'sche Erklärung der Inschrift einen sehr treffenden Sinn giebt, während die neueste Deutung von Röhl (*Inscr. gr. antiqu.* No. 409), abgesehen von allen andern Bedenken, schon gegenüber dem Thatbestande sinnlos ist.

Im Anschlusse an diese grösste Apollostatue auf Delos lasse ich eine Bemerkung über das Bild im Tempel selbst, das Tektaios und Angelion gefertigt, folgen. Man hat längst Nachbildungen desselben auf attischen Münzen erkannt, was bei dem engen Verhältnisse Athens zu Delos nicht auffällig ist, auch wenn keine Copie desselben sich in Athen befand[17]). Auf den Tetradrachmen, die jene Figur als Beizeichen haben, befinden sich nun aber zu beiden Seiten des Apoll kleine Gestalten, welche den Erklärern grosse Schwierigkeiten machten; man hielt sie für Eroten und erklärte die Gottheit dann meist nicht für Apoll, sondern Aphrodite Kolias mit den Genetyllides auf der Hand[18]). Ich habe die Exemplare des Berliner Cabinets untersucht und lasse hier ein besonders scharf erhaltenes abbilden. Von Eroten



kann keine Rede sein, ebenso wie die nackte Gottheit auf allen gut erhaltenen Exemplaren deutlich männlich ist; einige nachlässigere Stücke, welche die Trennung der Beine anzugeben versäumen, können nichts dagegen beweisen. Jene kleinen Wesen aber haben lange Schwänze und nach archaischer Weise aufgebogene Flügel. Man wird sie schwerlich für etwas anderes denn Greife nehmen können, und zwar wahrscheinlich (wegen der constant plumpen dicken Köpfe) solche mit Löwenköpfen. Das Schema der zu beiden Seiten emporspringenden heiligen Thiere ist zweifellos ein sehr alterthümliches und ist gewiss keine spätere Zuthat. Dass die Gottheiten mit beiden Händen Thiere halten, war ein verbreiteter, ursprünglich orientalischer Typus; die Nachbildung eines alten Idols auf einer Erzmünze des Macrinus von Tarsos zeigt Apollon mit jeder Hand ein Reh an den Vorderpfoten fassend. Dem delischen Bilde waren Attribute in die Hände gegeben; die heiligen Thiere mussten emporspringend gebildet werden. Ohne Zweifel sind die Greife als die Thiere der Hyperboreer dem Apoll verbunden; die Hyperboreersage kam nach Delos mit dem lykischen Culte[19]), in Lykien ist der löwenköpfige Greif auf Münzen häufig[20]). Merkwürdig, dass die sonstigen künstlerischen Erzeugnisse der Verbindung des Apoll mit dem Greifen erst in der Zeit des freien Stiles erscheinen[21]); die literarischen sind bekanntlich ganz spät[22]).

Am Schlusse der Bemerkungen über Archaisches erwähne ich noch die von Homolle im *Bull.*

[16]) Nach dem genauen Berichte bei Stuart *Antiqu. of Athens* III p. 127 nahe der Nordseite der Inschriftbasis gefunden.

[17]) Jahn *de Minervae simulacris* p. 9, nota 27 vermuthet ein *ἀφίδρυμα* des delischen Bildes in Athen. Wieseler, Apollo Stroganoff S. 90 ff. nimmt eine Copie im Tempel des Patroos zu Athen an.

[18]) S. Beulé *Monnaies d'Athènes* p. 564 ff. und besonders Wieseler, Apollo Strog. S. 79 ff., der indess die Eroten bei Apoll zu rechtfertigen suchte.

[19]) Gilbert, Deliaca p. 15.

[20]) Fellows *Coins of Lycia* pl. II. XIV.

[21]) Die von Stephani *Compte rendu* 1864 S. 90 genannte alterthümliche Vase *Mon. d. I.* II, 18 ist etruskisch, der Greif nur decorativ, der Apollo sehr zweifelhaft.

[22]) S. Stephani *Compte rendu* 1864 S. 57.

de corr. hell. IV, 31 notirten, an jener Fundstelle der meisten alterthümlichen Sculpturen zu Tage gekommenen kleinen Gegenstände: vor Allem die Fragmente grosser Bronzedreifüsse, genau derselben Art wie sie in den tiefsten Schichten von Olympia so zahlreich waren; ein grosser kreisrunder Henkel aus starkem Blech, mit den gravirten, durch Tangenten verbundenen Kreisen ist fast vollständig erhalten und unterscheidet sich in nichts von den olympischen[23]); auch die Füsse zweier grossen Dreifüsse sind da. Es fehlen auch nicht die geraden Bronzestreifen mit jenen gravirten geometrischen Mustern, die, in Olympia so häufig, vermuthlich zur Bekleidung von Dreifussbeinen dienten[24]). Dass die tiefsten delischen Schichten mit ihren Votiven auch sonst den olympischen durchaus glichen, ist zu erschliessen aus einigen primitiven Bronzeochsen und einem Pferde des „geometrischen" Stils, doch ohne Basis[25]); auch Thonpferde desselben Stils, mit braunem Firnisse, sind da[26]). Es ist klar, wie sehr diese Thatsachen zu dem Versuche passen, den ich bei Behandlung jener olympischen Funde machte, die weiteren Zusammenhänge derselben nach Osten hin zu verfolgen. — Mehr besonderer Art ist das auch von Homolle (a. a. O.) beschriebene rohe weibliche Thonidol. Merkwürdig sind auch die aus dünnem Blech getriebenen Lanzen- und Pfeilspitzen, offenbar Ersatz wirklicher, zu Votivzwecken, wie die Thiere zu Olympia ja auch aus Blech geschnitten vorkommen.

Die *„poteries décorées de ronds concentriques"* (Homolle a. a. O.) sind Fragmente der „mykenischen" Vasengattung, die in den gleichen Schichten Olympias fehlt[27]), aber auf Delos vorausgesetzt werden musste.

Wegen ihres Fundortes interessant waren mir endlich drei Thonstatuetten einer bekleideten weiblichen Gottheit, zwei sitzend, eine stehend mit dem Apfel in der L. auf der Brust, alle von einem gewissen bekannten alterthümlichen phönikisirenden Typus[28]); sie waren auch, wie gewöhnlich diese Gattung, ursprünglich roth gefärbt. Sie stammen nämlich alle vom Tempel der fremden Gottheiten an der Terrasse des Kynthos (*Bull. de corr. hell.* VI, 312); wo wir sie also sonst finden (besonders auf Rhodos[29]), doch unter anderen Orten auch in Athen), dürfen wir mit Wahrscheinlichkeit auf fremde, syrisch-phönikische Culte schliessen. Diese Figuren sind offenbar Resultate einer engen Verbindung griechischer Kunst mit phönikischer Cultur. Ihr Fabrikationsort war vermuthlich Phönikien; die Gefässmündungen, die ihnen sehr häufig (auch an den aus Phönikien selbst stammenden Exemplaren) angefügt sind, zeigen wohl, dass man Salben darin exportirte. Ihre Kunst ist aber überwiegend altgriechisch; auch fanden sich in Phönikien selbst im Stile unmittelbar anschliessende, entwickelt archaisch griechische Idole (im Louvre), und überhaupt ist ja der siegreiche Kampf griechischer Kunst in Phönikien im 6. und 5. Jahrhundert mehrfach zu beobachten. Stoff und Auffassung bleiben dabei meist einheimisch, während das Künstlerische längst griechisch ist. So ist z. B. an den beiden in Ornament und Gegenstand echt phönikischen Stelen von Ruad (Longpérier *Musée Nap.* III pl. 18. 3. 4) in der Ausführung der Einfluss archaisch griechischer Kunst unverkennbar, wie denn selbst das Material parischer Marmor ist[30]). Unter denselben Gesichtspunkt fallen die bekannten, allerdings meist späteren Sarkophagdeckelfiguren aus Phönikien (im Louvre und in Palermo), meist aus parischem Marmor; Griechisches und Aegyptisches kämpft hier, doch das erstere ist bei weitem das überwiegende Element; die strengsten darunter haben im Kopftypus, Haar und Augen eine beachtenswerthe Aehnlichkeit mit den olympischen Giebelfiguren[31]).

23) Furtwängler, Bronzefunde von Olympia S. 16. und *Ann. d. I.* 1880, p. 119, tav. d'agg. F.

24) S. ebenda S. 10. 16.

25) Vgl. ebenda S. 19 ff.

26) Vgl. ebenda S. 28.

27) S. ebenda S. 7.

28) Exemplare aus Phönikien selbst, s. im *Mus. Nap. III.* pl. 26.

29) Von Ialysos besitzt das Berliner Antiquarium neuerdings gute Exemplare mit und ohne Gefässmündung.

30) Vgl. umgekehrt auch die *Revue arch.* 1878 pl. 16 abgebildete Thonmaske aus Arados, die einen griechisch archaischen Typus mit phönikischer Rohheit behandelt.

31) *Musée Napoléon* III pl. 17. 2. *Bull. Sieu* 1864, I No. 1. 2. Auch ein Kopf des Berliner aegyptischen Museums No 2123 gehört hierher (von parischem Marmor).

Der Fundort jener delischen Idole giebt leider keine sichere Zeitgrenze für sie, da ein privater Cultplatz syrischer Kaufleute längst vor Gründung des Tempels der fremden Götter an jener Stelle bestanden haben mag[32]. Der Stil ist zu ausgeprägt, als dass man sie für so spät wie den Tempel halten könnte; nur in stilloseren Objecten hält die phönikische Industrie allerdings mit ausserordentlicher Zähigkeit uralte Motive fest[33].

Der strenge Stil, etwa den Metopen des Theseions verwandt, ist in Mykonos vertreten durch zwei Jünglingstorsen (No. 39 und 40), die beide den l. Arm hoch erheben; es waren offenbar Athleten in einem Kampfschema.

Unter den Werken aus der Zeit des freien Stiles sind weitaus das Bedeutendste und Interessanteste die Statuenfragmente, die bei dem dem Apollotempel zunächst liegenden und seiner Vorderseite parallel laufenden Tempel gefunden wurden, der auf dem Plane (*Revue arch.* 1880, pl. 16) mit *H* bezeichnet ist. Es fanden sich da unmittelbar vor der Westfront des Baues[34]:

A = Homolle 4, der Oberkörper einer Frau, die mit dem l. Arme einen reifen Knaben, dessen nackter Mittelkörper erhalten ist, hoch emporgehoben umschlingt.

B = Hom. 1, Museum in Mykonos No. 27, der Torso eines laufenden Mädchens, abg. im *Bull. de corr. hell.* III, pl. 10 und

C = Hom. 8, Mus. 32, ein undeutliches Stück, das wir zu *A* gehörig erkennen werden. An der Südwestecke lag

D = Hom. 2, Mus. 28, ein zweites laufendes Mädchen, abg. a. a. O. pl. 12.

Im Osten des Baues kam unmittelbar vor der Ostfront, gerade gegenüber *A*, tiefer als der antike Fussboden, die Gruppe

E = Hom. 3 zu Tage, darstellend einen Mann, der eine Frau emporhebt und wegträgt (abg. ebenda pl. 11).

Längs der Südseite fand sich

F = Hom. 5, Mus. 29, der Oberkörper eines Mädchens, wie die vorigen im Chiton, der l. Oberarm erhoben;

G = Hom. 6, Mus. 30, ein kleiner Mädchentorso und

H = Hom. 7, Mus. 32a, ein kleines Pferd.

Von zahlreichen kleineren Fragmenten fand sich

I = Hom. 9, ein weiblicher Kopf, nahe der Nordwestecke des Apollotempels.

Homolle hat diese Figuren als Reste zweier Giebelgruppen erklärt und gewiss ist dies der nächstliegende Gedanke. Er selbst fand freilich gleich ein Hinderniss darin, dass die Giebel des Baues *H* (s. den angeführten Plan), vor dessen Fronten die Figuren lagen, offenbar für dieselben zu klein sind; er entschied sich daher für die Giebel des Apollotempels und nahm eine Verschleppung der Sculpturen von den Fronten des letzteren zu denen des benachbarten Baues an (*Bull.* III p. 518). Diese Annahme ist jedoch eine äusserst gewaltsame und setzt den gewiss ganz seltsamen Zufall voraus, dass gerade die Stücke der beiden Mittelgruppen bei ihrer Wegführung eben wieder vor die Giebelmitte eines Baues geschleppt und dort, wie um spätere Finder zu vexiren, deponirt worden wären.

Das genauere Studium der Sculpturen flösste mir indess bald die Ueberzeugung ein, dass wir es gar nicht mit Gruppen vom Inneren eines Giebels zu thun haben können. Besonders an der Gruppe der geraubten Frau ist zweifellos deutlich, dass eine lange Verwitterung in freier Luft auf den Marmor eingewirkt hatte, namentlich an den Köpfen der Figuren am meisten an der l. Seite des Kopfes jener Frau tritt es hervor. Dies konnte, wenn die Figuren einst unter dem schützenden Geison eines Tempelgiebels standen, nicht geschehen. Entscheidend sind indessen erst folgende Thatsachen, die den ursprüng-

32) Vgl. Hauvette-Besnault im *Bull. de corr. hell.* VI, 475 ff. Gesichert ist die syrische Aphrodite am Kynthos in öffentlichem Cultus erst seit der zweiten athenischen Herrschaft, wo er von athenischen Priestern versehen wird; ein Privatcult kann indess lange vorher bestanden haben.

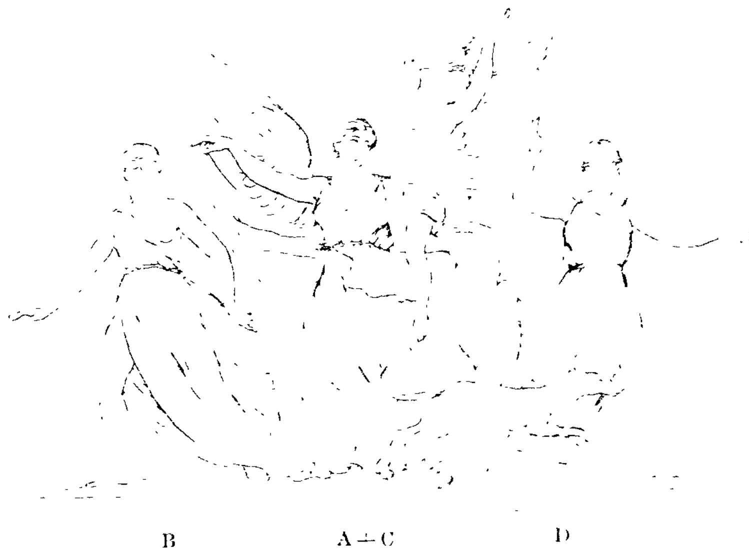
33) Vgl. z. B. die glasirte phönikische Waare, die neuerdings aus Pompeji und Rom bekannt geworden ist (Dressel, *Annali d. I.* 1882, p. 1 ff.). — Im Museum von St. Germain sah ich aus Toulon und Vichy stammende Terracotten, nackte weibliche Figuren, völlig im Typus der alten babylonisch-phönikischen Idole, z. Th. mit lateinischen Inschriften wie IVLOS.

34) S. Homolle im *Bull. de corr. hell* III p. 515 ff.; vgl. *Monum. grecs* 1878, p. 55 ff.

lichen Aufbau der beiden Gruppen klar machen. Die mächtigen Einsatzlöcher im Rücken des Mannes von *E* und der Frau in *A*, die Homolle sich zur Befestigung der Figuren an der Giebelrückwand bestimmt dachte, sind hierfür viel zu gross und erweisen sich vielmehr durch ihre Gestalt und ihre Stellung als Einsätze für hoch emporgehobene Flügel. Ferner ergab ein Versuch, dass das Stück *H* unten genau an die Gruppe *E* anpasst, indem sich der über dem nach r. laufenden kleinen Pferdekörper befindliche Bruch eines grossen Gewandstücks unmittelbar an den untersten Bruch der flatternden Gewandung der geraubten Frau anschliesst. Mit dem Pferde ist aber ein Theil der Plinthe der ganzen Gruppe erhalten. Die Zusammensetzung ergab, dass der Oberkörper der Frau weit nach vorn übergebeugt war, mindestens ebenso oder noch stärker als an der Nike des Paeonios; der Zweck des kräftigen und nur flüchtig behauenen Blockes, an dem das Pferd in Hochrelief gebildet ist, war demnach, als Gegengewicht gegen die überneigende Frauengestalt zu dienen. Die Höhe der Plinthe ist 0,11—12, die des Pferdes vom Fuss zum Rücken 0,43. Den anpassenden Vordertheil des Pferdes, der zeigt, dass dasselbe mit beiden gehobenen Vorderbeinen im Galopp begriffen war, fand ich nachher im Museum als No. 70[35]).

Dass die andere Gruppe (*A*) ebenso gestaltet war, wie jene, lehrte die Betrachtung von *C*, einem ebenfalls nur roh behauenen Stück, das ein in gleicher Weise nach r. laufendes fragmentirtes Thier zeigt, dahinter einen Sockel, über den von oben mächtige Falten herabfallen. Das Thier lässt eine genaue Bestimmung schwer zu, es ist jedoch entweder auch ein Pferd oder ein Hund; seine Höhe ist dieselbe wie die des entsprechenden Thieres der andern Gruppe. — Die Tiefe, welche die beiden Gruppen erhalten, wenn man sie mit diesen Plinthen und den nach hinten hochgehobenen Flügeln restaurirt, überschreitet nun aber die Tiefe des Tympanons auch des Apollotempels um ein Beträchtliches. Die Unmöglichkeit, sie in einem Giebel unterzubringen, ist damit erwiesen.

Betrachten wir indess zunächst die übrigen vorgefundenen Figuren. Vor der Westfront sind es die beiden fliehenden Mädchengestalten *B* und *D*; sie sind in den Proportionen etwas kleiner als die Hauptgruppe und dürfen unbedenklich zu beiden Seiten derselben angeordnet werden; beide



B A + C D

drehen die Köpfe nach der andern Seite als nach der sie fliehen. Es versteht sich, dass sie nur von der Mittelgruppe weg und nicht auf sie zu

35) Wie sich denn überhaupt nach jenem ersten glücklichen Funde unter Beihülfe meiner Reisegefährten, der Herren Tudeer und Boissevain, noch Manches zusammenfand. Ich bezeichnete das Zusammengehörige dem Wächter des Museums.

laufen und dabei sich umsehen konnten, und dies wird auch aufs entschiedenste durch die Fundstellen bestätigt, indem *B* neben *A* vor der Mitte, dagegen *D*, das nach r. laufende Mädchen, bei der SW-Ecke des Baues, also rechts von jenen gefunden wurde. Hiernach habe ich die Gruppe, wie vorstehende Abbildung zeigt, restaurirt, wobei ich bemerke, dass mir ausser den publicirten Stücken nur meine Notizen und flüchtige eigene Skizzen zu Gebote standen, so dass ich nur für die Gesammtanordnung einstehen kann. Eine ausführliche Rechtfertigung des Details ist wohl nicht nöthig[35a]).

Ganz entsprechend den beiden Mädchen dieser Gruppe ist aber der Torso *F* von einem nach l. eilenden Mädchen, das in dorischem Chiton, wie jene, den l. Arm erhob und den Kopf nach r. umwandte; unter den Fragmenten des Museums ist No. 200 der aufpassende Hals und Kopf dieser Figur, mit abgeschlagenem Gesicht, mit feinem für Schmuck durchlöcherten Ohr. Wir entnehmen hieraus, dass auch die Gruppe der Ostfront sicher an einer, wahrscheinlich an beiden Seiten von enteilenden zurücksehenden Mädchen eingefasst war. Der Torso *F* gehörte dem Mädchen zur Linken, also südlich von *E*, an, womit wieder der Fundort an der Südseite stimmt. Welch gewichtige Bestätigung für unsere Annahme, dass die Figuren nicht verschleppt sind, eben in dieser und der schon oben hervorgehobenen Uebereinstimmung von Fundort und zu postulirender ursprünglicher Aufstellung liegt, ist evident. — Die beistehende Skizze zeigt meine Restauration, von der dasselbe gilt, wie von der vorigen[35b]).



F E + H

Es bleibt noch der Torso *G*, vom Halsansatze bis zu den Füssen erhalten[36]); er ist in Proportion kleiner als alle vorherigen (Knie bis Halsansatz 0,56). Auch seine Bedeutung wird durch Betrachtung des Rückens klar: hier sind die Reste zweier grosser mit dem Torso aus einem Stücke gearbeiteter Flügel zu erkennen: es war eine Nike; und im Motive der bekannten des Paeonios in Olympia im wesentlichen völlig entsprechend. Ein gegürteter dorischer Chiton mit kurzem Ueberschlag ist an der l. Brust herabgesunken, sie freilassend; das l. Bein tritt (freilich nicht nackt wie bei Paeonios) schwe-

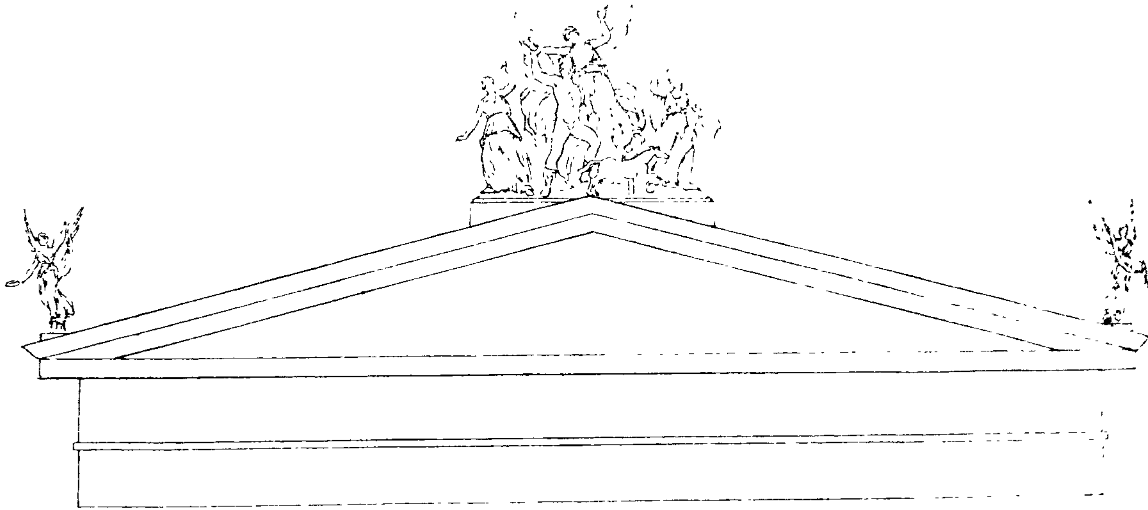
[35a]) Nur der Oberkörper des Knaben ist freie Restauration: da unten keine Spur seiner Arme erhalten ist, werden sie nach oben gerichtet gewesen sein. Die Bewegung der Frau, auch die des Kopfes ist durch den Torso gegeben: auch von dem Mantel hinten sind Spuren da.

[36]) Nur in den *Mon. grecs* l. c. p 57 No. 5 von Homolle etwas näher beschrieben.

[35b]) Nur das Mädchen zur Rechten ist freie Restauration.

bend vor, der l. Arm war hochgehoben, der r. Oberarm gesenkt[37]).

Den Schluss, den ich hieraus ziehen will, hat wohl schon mancher Leser selbst gezogen: die Nike war der Schmuck eines Eckakroterions; die Hauptgruppen aber nebst den Mädchen krönten als bildliche Mittelakroterien die Giebel des Baues. So gewagt dies zuerst erscheinen mag — denn grössere figürliche Akroterien gelten für römisch — so sehr drängt die Macht der aufgezählten Thatsachen dazu. Die folgende Skizze zeigt, wie ich den Bau glaube restauriren zu müssen[38]).



Fänden sich nun wirklich für derartige Akroterien keine Analogien aus Griechenland? Und was wissen wir eigentlich überhaupt über griechische Giebelkrönungen? Leider nicht viel; es lässt sich leicht kurz überblicken. Von alterthümlichen dorischen Bauten besitzen wir bekanntlich das rein ornamentale grosse kreisrunde Mittelakroter des Heraions zu Olympia[39]); ein ebenfalls kreisrundes, doch mit alterthümlicher gorgonenartiger Büste geschmücktes Firstakroter eines kleinen Baues kennen wir aus Sparta[40]) und zwei wiederum kreisförmige Mittelakroterien von den beiden Tempeln zu Kurno in Lakonien. Von rein figürlichen Giebelakroterien aber hat Olympia wenigstens Fragmente archaischen Stiles in gebranntem und bemaltem Thone geliefert, eine geflügelte Figur (Nike?), Löwen, Delphin, Gruppe eines Silens mit Nymphe u. A.[41]), wahrscheinlich von den Thesauren stammend[42]). Ein merkwürdiges Giebelakroter von Terracotta aus Etrurien ist auf unserer Tafel 15 publicirt und wird weiter unten besprochen werden. Die Giebel einer archaischen Caeretaner Thoncista im Louvre (*Catal. del mus. Camp.* Cl. IV, Ser. 8, p. 31, No. 5) sind in der Mitte von je zwei gegenüberliegenden Sphingen, an den Ecken von laufend knieenden Figuren bekrönt. Liegende Löwen dienen als Eckakroterien an der Grabfaçade eines archaischen etruskischen Reliefs (Micali *Mon. in.* 23, 1) und den Façaden der Felswand von Norchia (Canina *Etrur.*

37) Vielleicht gehört der Obertheil eines Kopfes No. 107a zu dieser Figur. — Auch No 107 ist ein zu einem der Mädchen gehöriger sehr zerstörter Kopf. — Ich mache ferner darauf aufmerksam, dass ich in Mykonos über der Thür eines Hauses einen weiblichen Kopf eingemauert fand, der wahrscheinlich zu unseren Figuren gehörte.

38) Leider standen mir nur die bis jetzt publicirten kurzen Notizen Homolles über den Bau zu Gebote: derselbe giebt 11.50 m. als Breite der Fundamente an den Schmalseiten. Hiernach ist die Tympanonhöhe bestimmt. Da ferner die Maasse der Figuren bekannt sind, so kann diese Ergänzung, die indess nur provisorisch sein will, doch von der Wahrheit nicht bedeutend abweichen. Die Nikefiguren hätten in der Zeichnung etwas breiter und voller ausfallen dürfen.

39) Ausgr. von Ol V, Tf. 34, 2.

40) Arch. Ztg. 1881 Tf. 17, 1.

41) Ausgr. v. Ol. V. Tf. 27 A und B, andere Fragmente sind unpublicirt.

42) Wie er uns bis jetzt hauptsächlich nur aus Funden in Italien, besonders Caere und Curti bei Capua, bekannt ist.

maritt. II, 94). Das wichtigste erhaltene archaische Beispiel ist jedoch das Akroterion des aeginetischen Tempels, wie es Cockerell restituirt hat: einem grossen alterthümlichen Palmettenornamente zur Seite stehen zwei weibliche Gestalten, hinten ein Greif. Besonders wichtig ist hier die Dreitheilung des Akroters, da sie uns dasselbe Princip vergegenwärtigt, das unserer Restauration des delischen Baues zu Grunde liegt. Wenn viele Tempel so genau untersucht wären, wie der aeginetische von Cockerell, so würden wir wohl mehr von alten Akroterienbildungen wissen. Die goldenen Keledonen, die Pindar[43]) von dem Giebel des Delphischen Tempels herab singen lässt, dürfte er sich wohl als Akroterien gedacht haben. Die oben genannte archaische Sirene, auch die Sphinx auf Delos wird man sich am passendsten als Giebelschmuck eines alten Baues denken.

Aus der klassischen Kunstzeit wissen wir gar wenig. Einige Fragmente hält man bekanntlich für das grosse Palmettenakroter des Parthenon[44]); da dieselben ihrem Stile nach indess kaum vor 400 gesetzt werden können, so muss man annehmen, was ja namentlich des peloponnesischen Krieges wegen wohl möglich ist, dass der Tempel eine Zeit lang ohne Giebelakroterien war. So haben ja die Propyläen zwar Basen für Akroterien, die indess (nach R. Bohn) niemals aufgestellt worden sind. Auch sonst sind die Basen der Akroterien mehrfach an den Tempeln erhalten (z. B. am Niketempel, dem der Nemesis zu Rhamnus, einem zu Messene [*Expéd. de la Mor.* I 31 ff.], dem Thor der Agora zu Athen u. a.), aus deren Maassen und andern Merkmalen vielleicht noch Schlüsse auf Art und Grösse der Akroterien zu ziehen wären. Die zahlreichen kleinen Giebel der attischen Grabdenkmäler haben immer Akroterien, doch sind es fast nur solche mit Palmetten (die meist gemalt waren); sie sind indess wegen ihrer Proportionen nicht ohne Interesse[45]). Während am aeginetischen Tempel die Höhe des mittleren Akroters nur gegen $\frac{3}{5}$ der Tympanonhöhe beträgt, so sehen wir hier dieselbe der letzteren wenigstens gleich; meistens jedoch ist das Akroter höher, ja selbst mehr als doppelt so hoch, letzteres natürlich eine Uebertreibung, die nur bei den kleinen Proportionen des Ganzen möglich war. Indess kommen auch figürliche Akroterien vor, so einmal (Le Bas *Voy. arch., mon. fig.* pl. 67) auf den Ecken je eine liegende Sphinx und in der Mitte eine Doppelsphinx, eine Bildung, die, indem sie in der Mitte eine Face- und nach den Seiten zwei Profilansichten bietet, wieder dem Principe der Dreitheilung des Mittelakroters entspricht. Der kleine Tempel auf der berühmten attischen Vase mit dem Streite der Athena und des Poseidon (*Compte rendu* 1872 pl. I) zeigt unbestimmte laufende Figuren, vielleicht Niken auf den Akroterien. Eine Nike aus unbestimmter Zeit stand auf dem Mittelakroter des Ostgiebels des Zeus zu Olympia; Niken standen auf den Ecken des Asklepiostempels zu Titane und wie es scheint Herakles in der Mitte[46]).

Als nächste Analogien darf man indess auch an bildliche Aufsätze auf geraden Abschlüssen erinnern, so an die Sirenen auf manchen Grabstelen, denen zu beiden Seiten kleinere Figuren, Sphingen oder Klagefrauen gesellt sind; ein neugefundener grosser Stelenaufsatz von Trachones in Attika (Abguss in Berlin) zeigt vor den Akanthosranken in Hochrelief die volle Figur eines stehenden Mädchens; Halbfiguren der Art waren schon früher bekannt[47]). Auch die Terracottagruppen auf dem Dache der *στοὰ βασίλειος* in Athen (Paus. I 3, 1) gehören hierher; das Dach war nach Analogie anderer Stoen wohl ein Walmdach. Ferner die noch erhaltenen Figuren vom Dache der Stoa des grossen pergamenischen Altares; es sind Reste von Viergespannen (nicht einzelne Pferde) und Tritone mit grossen Muscheln, die zwischen den Stirnziegeln aufgestellt das Dach jener ionischen Halle krönten.

[43]) Frg. 30 Bergk, von Pausanias X 5, 12 missverstanden.

[44]) Michaelis, Parthenon Tf. II, 10; Text S. 114.

[45]) Meist sind die Akroterien abgebrochen und also nicht messbar.

[46]) Paus. II 11, 8: auf Akroterien weisen jedenfalls die Niken. Als Giebelgruppe fasst Curtius das Ganze (Zwei Giebelgruppen S. 35).

[47]) Stackelberg, Gräber d. Hell. S. 44.

Ein weit reicheres Material ist uns für die römische Zeit erhalten; aber wenn wir hier fast durchgehends figürlichen Schmuck auf den Akroterien finden[48]), und zwar besonders Niken auf den Ecken, in der Mitte aber häufig drei Gestalten, auch Viergespanne von vorn, so werden wir hierin keine neue römische Erfindung, sondern nur eine Steigerung des von den Griechen wohl schon in sehr alter Zeit und durch Vermittelung von Etrurien Ueberkommenen erkennen. Auch die Maasse, welche Vitruv für die Akroterien[49]) giebt, dass nämlich die der Ecken gleich der Tympanonhöhe, die mittleren aber noch um $^1/_8$ höher sein sollten, werden wir, wie dies ja meist bei den Vorschriften Vitruvs der Fall zu sein scheint, auf spätere griechische Vorbilder zurückführen. Eigentlich römisch war gewiss nur die Unsitte, auch auf der Giebelneigung Statuen aufzustellen, wie es z. B. am späteren Capitolinischen Juppitertempel der Fall war (Arch. Ztg. 1872 Tf. 57).

Dass der figürliche Akroterienschmuck im griechischen Tempelbau durchaus nichts Ungewöhnliches war und dass die Proportionen desselben in der späteren Zeit beträchtlich gestiegen waren, ist uns also jetzt nicht mehr zweifelhaft. Seine Anfänge scheinen in Griechenland weit heraufzugehen. Nach einer Plinianischen Notiz zu urtheilen, scheinen alte Kunstgelehrte sein Auftreten in natürliche Verbindung gebracht zu haben mit der dem Butades zugeschriebenen Erfindung, die Stirnziegel (erst in Flach-, dann in Hochrelief) figürlich zu schmücken[50]). Das eigentliche Material jener Akroterien war auch in alter Zeit wie das der ganzen Dachbekleidung Terracotta; thönern sind denn auch die Fragmente von den Schatzhäusern zu Olympia, unter denen der pferdehufige Silen (Ausgr. IV, 27) speciell auf altionische Kunsttradition verweist. Besonders beliebt waren aber diese figürlichen Giebelakroterien, ganz wie die figürlichen Stirnziegel, in Etrurien, dessen archaische Kunst ja in so engem Zusammenhange mit der griechischen, speciell der altionischen, steht. Und von Etrurien kamen sie nach Rom, wo denn Plinius (35, 158) viel von der Vortrefflichkeit der alten Giebelakroterien aus Terracotta zu rühmen weiss. Auch ist uns überliefert, dass, schon zu Anfang des sechsten Jahrhunderts v. Chr., der Künstler Vulca aus Vei nach Rom geholt wurde, um dort das erste Götterbild Roms, den Capitolinischen Juppiter, aus Thon zu bilden; derselbe setzte aber auch schon die berühmte thönerne Quadriga, wahrscheinlich mit der Figur des Juppiter, auf die Giebelspitze des Tempels, die späterhin durch eine andere kostbareren Stoffes ersetzt wurde. Wichtig sind uns ferner auch die Nachrichten über den alten Cerestempel am Circus Maximus; er wird von Vitruv als ein Hauptbeispiel des bildlichen Akroterienschmuckes genannt; nun wissen wir jedoch, dass, wie der Cult jener Göttin von den Griechen kam, so auch die ganze künstlerische Ausschmückung des Baues — zu Beginn des fünften Jahrhunderts v. Chr. — zweien Griechen, Damophilus und Gorgasus, übertragen wurde, die als Maler wie als *plastae*, d. h. eben wohl als Verfertiger der thönernen Akroterien, wirkten, und diese unterschieden sich so wenig principiell von den altetruskischen, dass Vitruv sie der tuskanischen Art beizählte[51]).

[48]) Erhaltene Beispiele sind die über grosse Palmettenakroterien herabschwebenden Niken vom Augustustempel zu Pergamon: grosse Niken auf den Ecken und der Mitte auch auf dem Tempel des sog. Kitharödenreliefs in Berlin No. 270 (O. Jahn, Bilderchron. S. 45, 8); sowie auf dem *Mon. d. I.* V. 40 dargestellten Tempel: tanzende Bewaffnete auf den Ecken: *Ann. d. I.* 1852 tav. RS. Von Münzen vgl. besonders Donaldson *Archit. numism.* No. 4, 5, 7, 8, 9; *Catal. of roman medallions of the Brit. Mus.* pl. 44, 3; 27, 3; 46, 2; p. 2 No. 2.

[49]) III 5, 12, wo allerdings nur vom ionischen Stil die Rede ist; aus IV 3, 6 ist jedoch zu schliessen, dass dies auch für den dorischen gelten sollte.

[50]) 35, 152. Dem Zusammenhange nach kann der Satz *hinc et fastigia templorum orta* nur auf Giebelakroterien, nicht auf innere Giebelgruppen bezogen werden. Die Conjectur O. Jahn's (Philol. Bd. 28, 10) *ornata* statt *orta* halte ich indess für unnöthig, da *fastigium* bei Plinius geradezu den Schmuck der Giebelspitze bedeuten kann. Erwägt man nämlich die Stellen im Zusammenhange, wo Plinius Bildwerke *in fastigio* nennt, und nimmt dazu auch Vitruv III 3, 5, Cicero de div. I 10, 16 und Festus s. v. *Ratumena*, so ergiebt sich, dass mit jenem Ausdrucke überall auf Giebelspitzen aufgestellte Akroterienfiguren gemeint sind, wie dies denn auch sprachlich der Bedeutung von *fastigium* (das Höchste, Oberste) entspricht. So konnte Plinius wie hier und 35, 158 auch einfach *fastigium* statt des figürlichen Schmuckes der Giebelspitze sagen.

[51]) Vgl. Detlefsen *de arte Rom. antiquiss.*, Glückstadt 1867, part. I. p. 8 ff. — Das oder die thönernen Viergespanne mit dem

Indess unter den erhaltenen Monumenten haben wir eine der Art und Zeit nach völlig passende Analogie zu unseren delischen Akroterien noch nicht gefunden. Sie ist uns aber erhalten in einigen Figuren des sog. Nereidenmonumentes von Xanthos im British Museum. Ich meine die zwei Gruppen von Jünglingen — doch wohl die Dioskuren — die je ein Mädchen, eine Leukippide[52]), hoch emporhebend entführen (*Mon. d. I.* X 12, XVI. XVII). Dass sie der Akroterienschmuck waren, ist zwar, weil der Basisblock fehlt, nicht mehr stricte zu beweisen, aber deswegen nicht weniger wahr; auch Fellows[53]) und Falkener[54]) haben dies angenommen. Die Analogie mit den delischen Gruppen ging aber noch weiter. Es sind noch vier Torsen weiblicher, eilend schreitender Figuren erhalten (*Mon. d. I.* X 12. XI. XII. XIV. XV), die kleiner in den Maassen sich von den Nereiden auch dadurch unterscheiden, dass sie auf festem Boden schritten; Niemand hat sie unterzubringen gewusst. Overbeck[55]) hat bemerkt, dass sie in den Maassen mit den genannten Jünglingen stimmen, ohne den nöthigen Schluss zu ziehen. Sie sind offenbar ganz entsprechend den delischen Sculpturen anzuordnen, und zwar rechts und links von der Mittelgruppe von ihr wegeilend, doch nach ihr umblickend, also No. XI und XIV als ein Paar, sowie andererseits XII und XV. Es sind die erschreckten Gefährtinnen der Geraubten[56]). Auf die vier Ecken des Baues aber sind die vier Löwen zu setzen, jenen oben genannten etruskischen Grabfaçaden ganz entsprechend; den architektonischen Character derselben erkennt auch Michaelis an; ihr Fundort passt ebenfalls zu unserer Annahme[57]).

Wir werden auf das Nereidenmonument noch einmal bei der Frage nach Stil und Zeit zurückkommen. Zunächst müssen wir die Bedeutung unserer Gruppen näher in's Auge fassen.

Die Gruppe der Ostseite zunächst (S. 239) kann kaum zweifelhaft sein. Ein geflügelter bärtiger Gott, der ein Mädchen fortträgt, muss Boreas sein, der Oreithyia entführt. Der rauhe Gott, der auf den Vasen[58]) gewöhnlich in vollerer Bekleidung erscheint, hat hier nur eine hinten wallende Chlamys, von der Reste erhalten sind; wahrscheinlich trug er Stiefel, schwerlich auch Flügel an denselben, wie sie die Vasen öfter geben. Am meisten ist unsere Gruppe einem Bronzerelief aus Kalymnos[59]) ähnlich, das Haltung und Wendung des Boreas genau wiedergiebt, während es die Oreithyia anders gefasst werden lässt; das Motiv der beiden r. Hände hat unsere Restauration daher entlehnt; der r. Arm des Boreas ist indess bis zum Handgelenk erhalten (Museum No. 167). Das laufende Pferd unten hat natürlich den Zweck, die unter der hoch emporgehobenen Figur der Oreithyia entstehende Lücke auszufüllen, bzw. die hier als Gegengewicht gegen die nach oben weit überneigende Oreithyia nöthige kräftige Marmorstütze zu verkleiden. Suchte der Künstler aber ein für Boreas symbolisches Thier, so konnte er kein passenderes finden als das Pferd, das den Winden und besonders Boreas in Sage und Volksvorstellung so eng verbundene Thier[60]). Die fliehenden Gespielinnen sind beim Raube der Oreithyia eine ständige Erscheinung. — Die Sage selbst ist allerdings eine attische, die aber früh

Juppiter Summanus scheinen 458 d. St. durch bronzene, 551 durch goldene resp. vergoldete ersetzt worden zu sein.

52) Ein Beispiel sepulcraler Verwendung dieses Gegenstandes an einem Sarkophag der Krim citirt Curtius, Zwei Giebelgruppen, S. 43; die ebenda publicirten Gruppen von Tanagra stellten wahrscheinlich denselben Gegenstand dar.

53) Die von Fellows *Jon. Troph. mon. (frontisp.)* und sonst (Lloyd *Xanthian marbles* p. 14; *Mus. of class. ant.* I p. 150) publicirte Restauration macht freilich in ganz unmöglicher Weise eine Gruppe aus den zweien.

54) Falkener *Mus. of class. ant.* I p. 278, danach die Zeichnung p. 256 — Ohne Grunde anzugeben, verwirft Michaelis (*Ann. d. I.* 1874, 233) diese Anordnung.

55) Gesch. d. Plastik II³ S. 184.

56) Die Höhe der Figuren überstieg, so viel sich berechnen lässt, etwas die des Tympanons, also auch hierin den delischen Gruppen gleich und dem oben citirten Vitruvischen Gesetze ungefähr entsprechend.

57) *Annali d. I.* 1874, 221; 235.

58) Vgl. besonders B. Stark *Annali d. I.* 1860, p. 320 ff.

59) Conze, Vorlegeblätter Ser. II. Tf. 9, 3; im British Museum. wahrscheinlich von einer Spiegelkapsel.

60) Boreas hatte nach der Ilias (20, 224) selbst als Pferd, die Stuten des Erichthonios liebend, fabelhafte Fohlen gezeugt. die als Rosse doch die Eigenschaften des Windes haben. Als Volksvorstellung ist bezeugt, dass man an vom Westwinde befruchtete Stuten glaubte: vgl. Welcker, Götterl. I, 708.

eine weitere Verbreitung gehabt haben muss, da sie schon auf dem Kypseloskasten dargestellt war (Paus. V 19, 1); ja der eigenthümliche Typus des Boreas auf diesem alten Werke weist auf die altionische Kunst als ursprüngliche Quelle zurück. — An Beziehungen des Boreas zu Delos fehlt es übrigens nicht ganz wegen der Hyperboreersage; ja die hochverehrten Heroinen Upis, Loxo und Hekaerge galten als Töchter des Boreas (Kallim. Del. 292).

Auch über den Gegenstand der andern Gruppe wird man nicht lange zweifeln können. Es ist Eos den Kephalos entführend. Die geflügelte Göttin kann Niemand anders als Eos sein; doch das Rauben schöner Knaben, denen sie die Unsterblichkeit verleiht, ist ihre allgemeine Eigenschaft und in verschiedenen Sagen ausgedrückt. Besonders in Delos könnte man auch an Orion denken wollen, den sie entführte und den nach der Odyssee (5, 123) Artemis auf Ortygia tödtete, woraus dann später die Version entstand, Eos habe ihn nach dem für das homerische Ortygia erklärten Delos gebracht (Apollod. I 4, 4). Indess die Entführung des Orion durch Eos hat mit Delos nichts zu thun; nur sein Verhältniss zu Artemis und sein Tod durch sie wird in jener Sagenversion mit dieser Insel verknüpft; damit fällt aber ein Grund hinweg, hier nicht auch die in der Kunst verbreitetste Sage von Kephalos zu erkennen. Von ihr weiss schon Hesiod (Theog. 986) und seine Entführung war bereits am amykläischen Throne von Bathykles gebildet. Die Athener eigneten sich dann die Sage speciell an und machten Kephalos zum Sohne der Herse. Doch weder die Sage und noch weniger der Kunsttypus des entführten Kephalos waren ursprünglich attisch; ja die attische Kunst übernimmt den Typus erst recht spät, soviel wir nach dem Erhaltenen urtheilen können, erst in der zweiten Hälfte des fünften Jahrhunderts. Die altattische Kunst kennt, soviel wir wissen, den Typus nicht, der dagegen in der altionischen sehr verbreitet gewesen zu sein scheint. Hauptbeweis ist uns hierfür der schon genannte amykläische Thron, dann das häufige Vorkommen des Typus in der archaischen Kunst Südetruriens[61]), die hierin wie sonst überhaupt ionischen Vorbildern folgen wird; er erscheint ferner in strengem Stile auf den sog. melischen Reliefs[62]), die sich durch mancherlei, das hier nicht ausgeführt werden kann, als Producte ionischer Kunst der Inseln erweisen; wir finden ihn endlich in strengem Stile auch auf einem goldenen Ringe der Krim (*Ant. du Bosph. Cimm.* pl. 13), der ebenfalls hierher gezogen werden kann, da, wie ich ein anderes Mal nachweisen zu können hoffe, die älteren Goldarbeiten in der Krim noch nicht attisches, sondern ionisches Fabrikat, wahrscheinlich der milesischen Colonien, sind. Erst in Werken des freien schönen Stiles gegen Ende des fünften Jahrhunderts finden wir den Typus auch in Athen und zwar auf Vasen, jedoch selten[63]); denn ungleich moderner als eng verschlungene Gruppen war damals der Typus der Verfolgung in allen mythologischen und alltäglichen Darstellungen der Vasengemälde; so finden wir den letzteren denn ungleich häufiger[64]). Der alte ionische Typus hatte den geraubten Knaben durch keinerlei Attribut ausgezeichnet; die eine der attischen Wiederholungen[65]) gab ihm eine Leier. Auf den Darstellungen der Verfolgung aber ist er in der Regel mit Attributen versehen, theils mit der Leier, theils mit solchen der Jagd. Den Knaben danach verschieden, bald Kephalos bald Tithonos, zu nennen, setzt gewiss zuviel Absicht bei den Vasenmalern voraus, die es in Wahrheit mit dem Namen des Knaben überhaupt nicht so genau genommen zu haben scheinen[66]). Dass wir

61) S. besonders die Spiegel bei Gerhard, Etr. Sp. Tf. 363, 1; *Mon. d. I.* III, 23, 3; Gerhard Tf. 362 (den Henkel eines Bronzegefässes *Mus. Gregor.* I, 3, 1a (Eos mit Nimbus), ferner die Bronzegruppe *Mon. d. I.* III, 23, 2. Ueber die architektonischen Terracotten s. unten. — Die Scene der Verfolgung erscheint öfter auf den Spiegeln und auch auf einer alten etruskischen schwarzfigurigen Vase von Caere (*Memorie d. Inst.* II, 15), die zu einer Gattung gehört, welche den chalkidischen Vasen nahe steht, mit den attischen aber gar nichts zu thun hat.

62) Rochette, *3ème mém. sur les ant. chrét.* pl. IV = Denkm. a. K. II, 896; Salzmann, *Camirus* pl. 23; eines im Berliner Museum (No. 6282).

63) *Mon. d. I.* III, 23, 1; *Compte rendu* 1872 pl. IV, 1.

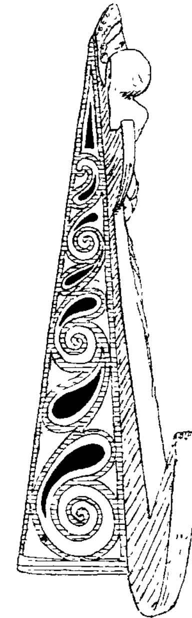
64) Zusammengestellt sind die Vasen von Stephani, *CR* 1872, S. 180.

65) *Mon. d. I.* III, 23, 1.

66) Die Scheidung durchzuführen hat Stephani *CR* 1872, S. 184 ff.

den alten ionischen Typus Kephalos benennen, thun wir auch nur auf die Autorität der Nachricht vom amykläischen Throne hin und bleiben uns bewusst, dass, da der Typus auf die Parallelsagen von Orion, Tithonos, Kleitos ganz ebenso passt, sein ursprünglicher Name dahingestellt bleiben muss. Im Grunde gehört indess ja auch dieser Typus in jenen allgemeinen Kreis archaischer Darstellungen geflügelter, Sterbliche entführender Dämonen, die wir noch lange nicht alle benennen können[67]) und deren ursprünglicher Sinn das Entraffen zu anderem Dasein durch den Tod sein mag.

Wegen der doppelten Beziehung zu unserem delischen Monumente, einmal als Giebelakroter, dann als vorzüglichstes archaisches Denkmal des Entführungstypus des „Kephalos" habe ich auf der beigegebenen Tafel 15 das im Berliner Museum befindliche Hauptstück eines grossen in Caere gemachten Terracottenfundes[68]) abbilden lassen, aus welchem ein anderes Stück schon früher in dieser Zeitschrift (Jahrg. 1871, Tf. 41) veröffentlicht wurde. Die Göttin[69]) eilt hier über das Wasser hin, das durch die wellenförmigen Ornamente zwischen den Beinen angedeutet scheint; die Basis ist sehr merkwürdig sichelförmig, oder besser wie zwei Hörner gestaltet[70]) mit einem schmalen Auflager in der Mitte unten. Ich kann nur eine Analogie hierfür anführen, die schon oben (S. 342) erwähnte archaische Thoncista im Louvre, die ebenfalls aus Caere stammt und deren Giebelschmuck schon erwähnt ward: die Mitte der Langseiten ist mit einer geflügelten Frau geziert, die über eine ähnliche sichelartig emporgekrümmte Basis hinläuft. Ueber den ursprünglichen Sinn und die Herkunft dieser eigenthümlichen Form giebt vielleicht die Bekrönung des spitzbogigen Giebels eines lykischen Grabmals Aufschluss, das den obersten Theil eines Stierschädels mit zwei grossen Hörnern und Ohren an jener Stelle zeigt (Fellows *Discoveries* 1841, p. 142). Zur Sicherung der Aufstellung ist hinten an unserer Gruppe eine Stütze angebracht, deren interessante ornamentale Bemalung (schwarz und roth) sehr gut erhalten ist (vgl. nachstehende Skizze). Die Stütze ist in ihrem unteren Theile durchbohrt für eine Metallklammer; dass das Ganze wirklich ein mittleres Giebelakroterion gewesen sei, bestätigte mir Hr. R. Borrmann.



Die Göttin ist ausser am Rücken auch an den Füssen[71]) geflügelt. Die Rückenflügel[72]) gehen, wie dies auch an der geflügelten Akroterienfigur eines Schatzhauses in Olympia[73]) der Fall ist, direct seitwärts; es liegt darin das Princip, die decorative Akroterienfigur so zu gestalten, dass alle ihre Theile möglichst in einer Fläche liegen, die parallel ist mit der ganzen Vorderseite des Baues, dessen Krönung sie ist. Deshalb nähert sich die Figur dem Relief; so ist denn auch der Grund zwischen

versucht; Tithonos ist allerdings einmal beigeschrieben, derselbe Name ein andermal aber einem Genossen des Verfolgten.

[67]) Vgl. z. B. den archaisch griechischen Stein bei Cesnola, Cypern Tf. 82, 1 (Stern), wo ein geflügelter Jüngling eine Frau mit Leier wegträgt u. A.

[68]) S. Arch. Ztg. 1870 S. 123 f.

[69]) Die gesammte Höhe des Stückes beträgt 0,98.

[70]) Dieselbe ist mit Schuppen bemalt, deren Contur schwarz ist und von deren Füllung rothe Reste erhalten sind; vom l. Horne ist die Spitze, das r. ist grösstentheils restaurirt.

[71]) Der Flügel des l. Fusses ist nach dem des r. restaurirt; auf letzterem sind Reste der Zeichnung der Federn erhalten.

[72]) Der rechte ist gebrochen, doch ist das Ende sicher alt: der linke ist grösstentheils restaurirt.

[73]) S. oben S. 345. Ausgr. v. Ol. IV, Tf. 27 A.



THON-AKROTERION
AUS CERVETERI

den Beinen nicht ausgeschnitten[74]). Die Beine heben sich von demselben in flachem Relief ab; das Gewand zwischen ihnen ist einfach auf den glatten Grund gemalt (auf unserer Abbildung etwas undeutlich). Eos trägt einen langen Chiton[75]) und einen über die beiden Schultern gelegten und in zierlichen Falten herabfallenden Mantel[76]). Die Haare der Göttin (von braunschwarzer Farbe) fallen nach vorn in den typischen vier Locken auf beide Schultern, die wir oben S. 323 an den altionischen Sculpturen von Delos kennen gelernt haben; die Locken der r. Seite sind sogar sorgfältig über den Körper des Knaben weggelegt, sie schienen dem Künstler offenbar unentbehrlich. Das Diadem der Göttin ist dunkelroth und darauf (schwarz und gelb) eine Zackenverzierung, die Ohrringe sind natürlich kreisrund und scheinen mit einer Rosette bemalt. Abweichend von der Regel des Typus ist die Richtung der Eos hier nach links, wofür ich nur noch den prächtigen Spiegel des *Museo Gregoriano* (*Mon. d. I.* III 23, 3) anführen kann; doch auf letzterem zeigt der geraubte Knabe wenigstens seine typische Haltung, während an unserm Akroter auch dieser seine Stellung entsprechend der Göttin vertauscht hat und von ihrem r. Arme unter der Brust, vom l. an den Beinen gefasst wird[77]).

Einen weiteren Beleg der Verwendung derselben Gruppe von Eos und Kephalos als Schmuck des Daches finden wir in dem fragmentirten Stirnziegel, den nebenfolgende Skizze darstellt.

Er stammt aus dem grossen Terracottenfunde von Curti bei Capua[78]) und befindet sich in Berlin[79]). Vom Kopfe der Eos geht nach hinten ein Henkel aus, wie er an solchen Stirnziegeln ge-



bräuchlich war; die Composition ist auch hier ganz reliefartig, die Flügel gehen direct seitwärts. Der Stil der Gruppe ist entwickelt archaisch und von rein griechischem und zwar wie bei den alten capuanischen Terracotten gewöhnlich, von (chalkidisch-) ionischem Charakter. Die Göttin eilt auch hier nach links, doch der Knabe hat wieder seine gewöhnliche Stellung; neu ist jedoch, dass er sich energisch mit der Linken wehrt, indem er vom Arme der Eos sich zu befreien strebt, während er mit der Rechten freilich wie gewöhnlich ihren Hals umschlungen hält; er hat strenges archaisches Lockenhaar[80]).

Nur durch Pausanias (I 3, 1) endlich wissen wir von einer Terracottagruppe, die Eos und Kephalos darstellte, auf dem Ziegeldache der *στοὰ βασίλειος* in Athen, wozu als Gegenstück Theseus der den Skiron herabwirft, diente.

Unsere delische Gruppe als Akroterion ist somit nichts Neues, sondern beruht auf einer alten und weitverbreiteten Tradition. Neu ist sie nur durch die Art, wie sie das Ueberlieferte behandelt und umgestaltet. Die sorgliche steife Art, mit der in dem alten Typus der Knabe getragen wird, entsprach nicht der freien Weise unseres delischen Künstlers; er lässt den Knaben von der

74) Er ist blau bemalt.

75) Seine Farbe ist einfach die des Thongrundes, die Faltenlinien sind schwarz, der Saum dunkelroth mit ausgespartem thongrundigem Mäander.

76) Er scheint roth gewesen zu sein; auf dem Saume geringe unbestimmte Farbenreste.

77) Sein Kopf ist zwar gebrochen gewesen, doch ist er alt; das kurze Haar ist braunroth bemalt

78) S. *Bull. d. I.* 1873 p. 145 ff.

79) Höhe 0,20. Röthlicher Thon keine Farbenreste. Inventar No. 7320.

80) Sein Gesicht ist etwas abgerieben. Auch die Oberfläche des Kopfes der Eos ist etwas verwittert.

Göttin mit dem einen linken Arme frei und hoch emporgehoben werden. Dem überlieferten Typus entspricht jedoch das Gesammtmotiv der Göttin, ihr weites Ausschreiten, nach links wie in den vorhin besprochenen Akroterien, und der gewendete Kopf.

Das unten laufende Thier, das wahrscheinlich ein Hund ist, dient hier natürlich demselben Zwecke wie das Pferd an der andern Gruppe. Der Hund erklärt sich sehr leicht; war doch gerade der Hund *Λαῖλαψ* das berühmte Thier des Kephalos, von dem er auch auf den Vasen der Verfolgungsscene zuweilen begleitet ist[81]). Die beiden Mädchen, die zu beiden Seiten erschreckt entweichen und den Genossinnen der Oreithyia entsprechen, lassen sich auch bei Kephalos erklären; man möchte vielleicht — nach Analogie mancher Vasen — Jagdgefährten erwarten, doch gegen solche, d. h. nackte Gestalten würden künstlerische Gründe vor Allem gesprochen haben, wogegen zwei Nymphen des Waldes gegenständlich ebenso passend und künstlerisch so sehr viel günstiger waren. Indessen gehörten bekanntlich enteilende und Botschaft bringende Mädchen in der Kunst der zweiten Hälfte des 5. Jahrhunderts überhaupt zu den ständigen Requisiten aller Verfolgungs- und Entführungsscenen; so finden wir sie denn auch auf Vasen bei Kephalos[82]).

Indess eine Beziehung der Eos zu Delos lässt sich nicht finden; wohl aber passt sie gut als Pendant zu Boreas, indem sie ja als Mutter der Winde und auch des Boreas galt (Hes. Theog. 378). Eos wie Boreas sind geflügelte Wesen; schnell kommen sie und gehen; beide sind sie im Reiche der Luft zu Hause; beide lieben sie ein Geschöpf der Erde und rauben, entführen es in raschem Fluge. Dieser Parallelismus beider Gestalten war auch dem attischen Vasenmaler gegenwärtig, der auf die eine Seite seines Gefässes des Kephalos Verfolgung, auf die andere den Raub der Oreithyia malte[83]). Welche beiden Stoffe konnten aber günstiger sein für hoch und frei in die Luft ragende Akroterien als diese, deren Inhalt, lebendig ausgeführt, eine solche Aufstellung geradezu verlangte?

Dieser Umstand wird uns auch vorsichtig machen, aus dem Gegenstande unserer Akroterien auf die Bedeutung des Baues selbst directe Schlüsse zu ziehen; steht doch auch anderwärts der Sculpturenschmuck der Tempel oft nur in ganz allgemeiner und ferner Beziehung zu dem Inhaber desselben. Nur das können wir zuversichtlich behaupten, dass gerade jene Zusammenstellung der beiden Sagen, der des Kephalos und der der Oreithyia eine unzweifelhaft attische ist; nur die Person des Boreas konnten wir ungefähr an Delos anknüpfen, Oreithyia aber ist ganz attisch. Also wird der Bau von den Athenern, während sie das delische Heiligthum besassen, errichtet worden sein.

Wahrscheinlich werden die fortgesetzten französischen Arbeiten noch zur Bestimmung des Baues verhelfen; die vorläufige Benennung Homolle's als Letoon[84]) ist noch recht problematisch. Zu beachten wird sein, dass der Eingang (im kleinen Pronaos) nach Westen lag, nicht nach Osten wie beim Apollotempel daneben; war der Cult also der der Unterirdischen? — Die jetzt allein *in situ* befindlichen Fundamente aus Poros sind von ganz vorzüglicher Arbeit und mit den in den attischen Werken der Phidiasischen Epoche so beliebten doppelt-T-förmigen Klammern verbunden[85]).

Lässt sich nun die Zeit des Baues mittelst der Sculpturen etwas näher bestimmen? Prüfen wir den Stil derselben genauer. Wir wollen dabei einmal zunächst von der Freiheit und dem Schwunge des Ganzen absehen und uns auf die Formengebung im Einzelnen beschränken. Da finden wir eine Reihe von fast alterthümlichen Zügen, die wir beim ersten Blicke nicht erwarten. Die ganze Brust der Frauen

81) S. Stephani *Compte rendu* 1872 S. 195.

82) *Compte rendu* 1872, pl. V, 3. 4: vgl. den Revers der von Stephani a. a. O. als No. 43 aufgezählten Vase.

83) *Bull. d. I* 1872 p. 43.

84) *Revue archéol.* 1880, vol. XL p. 90.

85) Inwieweit Homolle a. a. O. Recht hat, aus den sonstigen architektonischen Formen, namentlich dem Capitell, auf eine Entstehungszeit nicht vor dem 3. Jahrh zu schliessen, muss ich dahingestellt sein lassen; bei meiner flüchtigen Anwesenheit auf Delos selbst konnte ich dies nicht prüfen. Wie schwankend derartige Bestimmungen indess überhaupt bis jetzt noch sind, ist bekannt.

ist breit, und die beiden Brüste stehen weit auseinander; entsprechender Weise sind ihre Hüften schmal und durchaus unweiblich; der Gürtel sitzt sehr tief. Im Kopftypus der Oreithyia erkennen wir aber trotz der Verwitterung jenes kurze rundliche Oval mit dem kräftigen Kinn, jene grossen flachen Augen, jene einfache knapp anliegende Haartracht, wie dies Alles der Zeit des 5. Jahrhunderts, dem Stile des Phidias eigenthümlich ist. Auch die vielfachen Zuthaten, die aus Bronze angefügt waren, wie die Fibeln und Gürtel, gehören der Weise jener Zeit an. Der Körper des Boreas zeigt knappe Bildung an Hüfte und Bauch. Dagegen nun aber die freie Kühnheit der Bewegungen, der wehenden, bauschenden Gewänder! Ja ich kenne gar keine antike Gruppe, die sich in Kühnheit der Fixirung eines Momentes mit den delischen vergleichen liesse. Wie im Fluge hinstürmend haben Boreas und Eos ihre Beute erfasst und heben sie hoch in die Luft. Am momentansten ist die Gestalt der Oreithyia: vom Boden gehoben weichen ihre Beine zurück, der Oberkörper ist im Begriffe nach vorn zu fallen, und er würde fallen, wenn sie nicht am r. Handgelenk gefasst würde[56]). Nicht minder momentan sind die im Winde flatternden Gewänder gefasst; nur fehlt uns hier leider weitaus das Meiste. In einfachen grossen Zügen bauschen sich die Falten und an den Körper darunter schliessen sich die dünnen Stoffe eng an.

Wo finden wir nun alle diese Eigenschaften vereinigt wieder? Ich glaube wenn irgendwo so in jener Nikestatue des Paeonios, die, hoch wie unsere Akroterien aufgestellt, in wehenden Gewändern herabschwebt. Kühn wie bei der Oreithyia ist ihr Oberkörper weit vornüber geneigt; hier wie dort lässt das anschmiegende Gewand den ganzen Körper hervortreten; hier wie dort meist ist der Chiton geschlitzt und tritt das eine Bein nackt heraus; die Bildung des Körpers, besonders der Brust, der tiefsitzende Gürtel mit seinen Bronzezusätzen, das Emporziehen des wallenden Gewandes, alles dies stimmt überein. Dazu erinnere ich daran, dass ja die Eckakroterien unseres delischen Tempels, wie schon oben bemerkt ward, nur etwas modificirt und vereinfacht das Motiv der Nike des Paeonios wiederholen.

Unter unserem Vorrathe erhaltener Denkmäler giebt es indess noch andere, die unseren Gruppen nur wenig ferner stehen als das Werk des Paeonios; ich meine das Nereidenmonument von Xanthos, dessen Akroterien wir schon oben als nächste Analogie zu den delischen erkannt haben. Das nahe Verhältniss der Nereidenstatuen zu der Nike ist evident und schon anderwärts ausgesprochen worden[57]); mit ihr und mit den delischen Gruppen stimmt die Bildung des Körpers der Nereiden, die breite flache Brust, die schmalen Hüften, die tiefe Gürtung, der geschlitzte sog. dorische Chiton, endlich die Kühnheit des dahinschwebenden Schrittes, die flatternden Gewänder, die den Körper heraustreten lassen, die mit erhobenen Armen hinten heraufgezogenen bauschenden Mäntel, wie sie an den delischen Figuren und der Nike nach den Resten zu restauriren sind, und schliesslich noch ein Punkt, der vielleicht am geeignetsten ist, alle etwaigen Zweifel an der engen Zusammengehörigkeit dieser Werke zu zerstören. Das ist die Gestaltung der Basen, d. h. das Princip dieselben durch Thiere zu beleben[58]). An der durch die Lüfte schwebenden Nike ist es ein fliegender Adler, an den über das Wasser hineilenden Nereiden sind es allerlei Thiere, Fische und Vögel der See, an den delischen Gruppen ist es das Pferd bei dem Windgotte Boreas, der Hund bei dem Jäger Kephalos. Mag man die Thiere in den letzteren Fällen weniger günstig verwendet finden — waren es doch auch grosse Vierfüssler, die sich nicht so geschickt einfügen liessen — an der Gleichheit des Princips, oder sagen wir gleich der Schultradition wird man nicht zweifeln. Ja dass die besprochenen Monumente sowohl einer Künstlergruppe oder Schule,

56) Die Photographie im *Bull. de corr. h.* III p. 11 giebt die Gruppe viel zu weit zurückgelehnt wieder: die Zusammensetzung mit der Basis hat erst gelehrt, wie schräg vornübergeneigt der Körper der Oreithyia war.

57) Overbeck. Gesch. d. Plast. II³ S. 151.

58) Auch diese Analogie der Nike und der Nereiden hat Overbeck a. a. O. schon hervorgehoben.

als wesentlich einer Zeit angehören, kann wohl nicht bezweifelt werden. Doch waltet hier eine Verschiedenheit: während die Nike und die Deliaca so übereinstimmen, dass man gut denselben Künstler für sie vermuthen könnte, scheiden sich die Nereiden in der Ausführung, weniger in der Conception, durch eine bereits etwas manierirte Uebertreibung derselben Traditionen und Principien, die auf Schülerhände deutet. Dennoch darf man sie zeitlich wohl nur wenig von jenen anderen entfernen.

Dieser Forderung steht die gewöhnliche Datirung des Nereidenmonumentes entgegen. Diese ruht aber auf schwachen Füssen. Zwar halte auch ich es für das Wahrscheinlichste, dass die belagerte Stadt des zweiten grossen Frieses Telmessos ist[89]; aber das Datum dieser Eroberung lässt sich nach der Stelle, die sie gegen Ende des 12. Buches der Philippica des Theopomp (Frg. 111) einnahm, nicht genau bestimmen; gerade dieses Buch hatte einen durchaus episodischen Charakter und referirte, oft weit in ältere Zeiten zurückgreifend, überhaupt über die Geschichte von Cypern und des südwestlichen Kleinasien[90]; ein *terminus post quem* liegt dagegen in der Thatsache, dass Telmessos noch 425 Tribut zahlte (*C.I.A.* I, 37), was nach seiner Einnahme durch die Lykier, die schon früher abgefallen waren, natürlich nicht mehr der Fall war. Nichts hindert aber, so viel ich sehe, jene Einnahme bald nach 425 erfolgen zu lassen, so dass das prächtige Grabmal des glücklichen Lykierfürsten noch in die letzten zwei Decennien des 5. Jahrhunderts fallen könnte. Damit würden sich aber die stilistischen Thatsachen entschieden besser vereinigen als mit der Entstehung kurz vor dem Maussoleum, wie sie gewöhnlich angenommen wird. Der Abstand von letzterem ist zu mächtig. Ich erinnere nur z. B. an die Bildung der Löwen; welcher Unterschied! Die des Nereidenmonuments hat Michaelis (*Ann.* 1875, 118) treffend mit einem der strengen sog. melischen (ionischen) Thonreliefs verglichen. Aber auch die Friese sind durchaus im Charakter des 5. Jahrhunderts. Die Reliefbehandlung des einen erkennt Michaelis als dem Parthenonfriese zunächst stehend (*Ann.* 1875, 92); man beachte dazu die tiefe Gürtung, die Betonung des untern Randes des Brustkorbes, die an den Profilköpfen noch fast ganz en face gestellten Augen. Die vielfachen engen Beziehungen zu den Friesreliefs des Niketempels zu Athen sind von Michaelis zwar erwähnt, aber nicht genügend betont worden[91]. Eine Gruppe besonders (Fries *A*, Platte *E*; vgl. *Ann.* 1875, 88) kehrt auf beiden so genau wieder und ist an sich so besonderer Art, dass entweder eine nach der andern copirt ist oder beide auf ein gemeinsames Original zurückgehen. Das Letztere ist gewiss das Richtige; denn dass der Künstler der grossen xanthischen Friese, die sonst von attischen Compositionen so viel abweichen, jene kleinen athenischen Reliefs copirt hätte, ist sehr unwahrscheinlich. Jedenfalls aber wird man das Nereidenmonument nicht durch etwa 60 Jahre vom Niketempel trennen dürfen. Jenes gemeinsame Original indess fand sich, wie ich glaube, in den Compositionen der grossen ionischen Wandmaler des 5. Jahrhunderts, von deren Wirksamkeit in Athen wir zufällig etwas Näheres wissen, deren sonstige ausgebreitete Thätigkeit wir nur ahnen können, und deren tief eingreifendem und umgestaltendem Einflusse auf die ganze attische Kunst nachzuforschen unsere dringende Aufgabe ist. In Athen dürften es der Theseionfries und der Niketempel sein, dann die Vasen des streng-schönen Stiles, die ihren Einfluss am deutlichsten zeigen, den der Parthenon selbständiger verarbeitet, geklärt und hoch gehoben wiedergiebt. Das Nereidenmonument kann uns in etwas den völligen Verlust jener ionischen Wandbilder ersetzen. Der malerische Charakter seiner Sculpturen ist evident; ausser den flatternden Gewändern, den Verkürzungen aller Art, besteht er besonders in dem Realismus in Wiedergabe des Landschaftlichen, der Tracht, des Alters u. A.; auch hier passt Alles zum 5. Jahrhundert. Die Tücher an den Schilden erscheinen nur noch

[89] Urlichs, Verh. d Philol. Vers. Braunschweig 1861, 64 ff.

[90] S. Müller *Frg. hist. gr.* I, p. LXXI; vgl. auch Michaelis *Ann.* 1875, 170 der den *„carattere episodico“* des Buches zugiebt.

[91] Die Aehnlichkeit, die derselbe *Ann.* 1875 p. 87 mit einer Gruppe des Schildes der Parthenos erkennt, ist dagegen wohl zufälliger Art.

auf den Vasen des oben genannten Stiles dieses Jahrhunderts; die Typen der Greise vor dem Satrapen, der alten Frauen in der Stadt[92]) sind die directe Fortsetzung des in den olympischen Giebeln Geleisteten. Doch genug hiervon; doch liesse es sich wohl im Einzelnen nachweisen, dass das Nereidenmonument nicht nach attischen Werken geschaffen ist, sondern direct aus der Quelle floss, welche die athenische Kunst gegen Mitte des 5. Jahrhunderts neu befruchtet hatte.

Wie steht es mit der Zeit des anderen unseren delischen Gruppen zunächst kommenden Werkes, der Nike? Leider ist auch sie nicht fest bestimmt; denn die „Unumstösslichkeit“, die Schubring[93]) seinen Reflexionen vindicirt, wird Niemand zugeben, der sich der Lückenhaftigkeit unseres Materials bewusst ist. Mir ist es weitaus das Wahrscheinlichste, dass Pausanias oder vielmehr die treffliche kritische Quelle, die er an dieser Stelle benutzt zu haben scheint[94]), Recht hat, das Ereigniss auf welche die Weihung sich bezog, in der Einnahme von Oeniadae um 456 zu suchen. Dieser Vorfall war ein momentaner grosser Erfolg, eine Eroberung von Stadt und Land, die reiche Beute abwerfen musste und ein grösseres Gelübde natürlich machte; da aber die Stadt sehr bald wieder aufgegeben werden musste, so mochte das Gelübde, das inzwischen jedenfalls noch nicht ausgeführt sein konnte, zunächst zurückstehen und erst später zur Ausführung gelangen. Wie wenig jenes Raisonnement der Messenier aus dem Verschweigen der Feinde in der Inschrift auf sich habe, haben Brunn (Sculpt. v. Olympia II, 1878, S. 470) und Röhl (*Inscr. gr. antiqu.* No. 348) richtig bemerkt, denn dies war in älterer Zeit etwas durchaus nicht Ungewöhnliches. Dass wir die Nike indess nicht zu weit heraufrücken, hindern uns die Giebelsculpturen desselben Paeonios, von denen wir die Nike ihres freieren Charakters wegen gern 20—25 Jahre getrennt denken[95]).

Paeonios also arbeitete um 460[96]) an den Giebelsculpturen von Olympia zusammen mit Alkamenes von Lemnos; wenigstens 10, vielleicht 20 bis 25 Jahre später machte er die Nike der Messenier; wenn wir also die delischen Gruppen, die eher eine Steigerung des in der Nike vertretenen Princips enthalten, gern etwas später als letztere setzen werden, so kommen wir doch etwa in das Ende der dreissiger oder die zwanziger Jahre des 5. Jahr-

92) *Mon.* X, tav. 16 (ungenugende Abbildung); man vergl. den Greis des olymp. Ostgiebels mit No. 169.

93) Arch. Ztg. 1877, 59 ff.

94) Ich schliesse mich, wenn ich von „Quelle“ spreche, indess keineswegs der Ansicht an, Pausanias habe A l l e s aus Büchern und Olympia nie gesehen.

95) Ich citire den Ostgiebel des Paeonios, da ich glaube, dass uns bis jetzt nichts berechtigt hat, die Tradition zu verwerfen, auch die vielumstrittene Inschrift an der Nike nicht, über die wir ubrigens wohl so lange im Unklaren sein werden als uns unbekannt ist, was man im 5. Jahrh. unter *ἀκρωτήρια* eines Baues verstehen konnte. Ohne auf diese Frage irgend näher einzugehen, will ich hier nur darauf aufmerksam machen, dass eine Voraussetzung, von der gewohnlich bei Erklarung jener Inschrift ausgegangen wird, eine sehr unsichere ist, namlich dass die von Pausanias erwahnte First-Nike schon zur Zeit der Inschrift des Paeonios oben stand. Sicher ist gegenwartig wenigstens durch Purgold's Untersuchungen, dass dieselbe erst spater, allerdings ungewiss wann, auf die ursprunglich nicht dazu bestimmte Basis des Schildes der Lakedaemonier gesetzt wurde. War nicht dieser goldene „Schild“ oder besser „Phiale“ mit dem Gorgoneion das ursprungliche, zu den *λέβητες* auf den Ecken passende Firstakroterion? Es ist mir dies deshalb so wahrscheinlich, weil sich nachweisen lasst, dass die kreisrunde Schild- oder Phialeform im Peloponnes nicht nur in den alten Zeiten des Heraionbaues, sondern noch viel spater, namlich als die oben schon genannten Tempel von Kurno in Sudlakonien (Le Bas *Voyage arch., architect., Pelop.* II, pl. 1—11) entstanden, die regelmassige Form des Firstakroterions war. Ist es nun wahrscheinlich, dass man so rasch nach Vollendung des Baues ein neues Firstakroterion, das gar nicht nothig war, in Gestalt einer Nike obenauf gestellt und gar dafur eine Concurrenz eröffnet habe? (Ward die Nike mit den goldenen Schilden von Mummius aufgestellt?) Doch wie dem auch sei, das Zeugniss des Pausanias fur den Verfertiger des Ostgiebels ist nicht so leicht zu beseitigen und aus einem Missverstandniss der Nikeinschrift zu erklaren, sondern stammt vielmehr offenbar aus derselben guten Quelle, welcher die Notiz uber Alkamenes und die von Pausanias offenbar selbst nicht ganz verstandene Andeutung einer Concurrenz entnommen ist. Die Annahme eines Missverstandnisses verwickelt in die grossten Schwierigkeiten; denn man muss voraussetzen, dass die Tradition uber die Verfertiger beider Giebel fruh untergegangen ist und dass man in spaterer Zeit die *ἀκρωτήρια* der Inschrift auf die Giebel bezogen hat; doch als die Nike oben stand, war dies gar nicht moglich. Und wo soll die Tradition von Alkamenes hergenommen sein? Warum folgte man denn der Inschrift nicht ganz und schrieb beide Giebel dem Paeonios zu?

96) Vgl. meine Abhandlung uber die Bronzefunde von Olympia Abh. d. Berl. Akad 1879, S. 5. Purgold, Arch. Ztg 1882, S. 184.

hunderts; woran sich denn sehr gut das Nereidendenkmal als im letzten oder vorletzten Decennium des Jahrhunderts entstanden anschliessen würde.

Die Geschichte von Delos passt zu jenem Zeitansatze sehr gut. Die Darstellung der attischen Sagen von Oreithyia und Kephalos führte uns schon darauf, dass der Bau von den Athenern errichtet wurde, und zwar würde er gerade in die glänzendste Zeit der Herrschaft Athens über das Heiligthum von Delos fallen; denn nach der Besiegung Athens durch Sparta war auch der delische Tempel wieder selbständig geworden und hatte sich dem Sieger zugewandt, freilich nur auf kurze Zeit, denn nach der Schlacht von Knidos hatten die Athener wieder das Heiligthum inne, das jedoch im Laufe des vierten Jahrhunderts an seiner Bedeutung viel eingebüsst zu haben scheint[97]). Dagegen als Athen noch auf der Höhe seiner Macht stand, im dritt- und viertletzten[98]) Decennium des 5. Jahrhunderts, war die geeignetste Zeit für Errichtung prächtiger Bauten auf Delos; um 425 fand die bekannte Reinigung und die Einrichtung der grossen Festfeier statt; ich möchte vermuthen, dass hiermit auch der Bau des grossen neuen (uns erhaltenen) Tempels des Apollo in Beziehung stand, dessen Reste mir besser in diese Zeit als ins vierte Jahrhundert zu passen schienen.

Wenn unser delischer Bau von den Athenern errichtet ward, ist der Stil ihrer Gruppen einfach als attisch zu bezeichnen? Die vorstehenden Untersuchungen haben uns etwas Anderes gelehrt. Die gewöhnliche Vorstellung von dem Uebergewichte attischer Kunst schon in der Epoche des Phidias ist falsch; die Schönheit und Bedeutung des Nebenarmes hat den Blick von dem Hauptarme des Stromes abgelenkt, der freilich neben jenem bald versiegt; der Hauptstrom aber ist die ionische Kunst, und zu ihr, nicht zu der attischen, gehören die olympischen Sculpturen des Paeonios und Alkamenes[99]), die Nike des ersteren, die delischen Akroterien und das Nereidenmonument, eine freilich nicht ununterbrochene Serie aufeinanderfolgender Werke, die sich nach unten in manchem Nachklange weiter verfolgen lässt[100]), und die sich nach oben an jene grosse Folge archaisch-ionischer Sculpturwerke anknüpft, von denen Brunn einen Theil unter dem Namen der nordgriechischen Kunst charakterisirt hat; aber das Wesentliche, das er an letzterer erkennt, gilt auch für jene gesammte Reihe. So erkennen wir denn auch den breiten malerischen Vortrag der mehr als Reliefs denn als Rundwerke gedachten olympischen Giebelfiguren[101]), dieselbe nur auf dieser Basis erwachsene Kühnheit eng verschlungener Gruppenbildung in unsern delischen Akroterien; nur dass die Gruppen hier sich vom Reliefartigen schon freier gelöst haben. — Wie sich in Athen unter dem wesentlichen, doch nicht alleinigen Einfluss der ionischen Kunst der eigentlich attische Stil ausbildete, gehört nicht hieher. Erst im 4. Jahrhundert ist Athens künstlerisches Uebergewicht gesichert; da erobert seine Kunst sich den Peloponnes[102]) und verdrängt die ionische selbst aus ihren alten Sitzen an den Gestaden des Pontus.

Ich darf meine Uebersicht delischer Monumente noch nicht beschliessen; denn noch ist eine Reihe

97) Vgl. Homolle im *Bull. de corr. hell.* III, 12 ff.; VI, 153 ff.

98) Vgl *C. I. A.* I. 283 von Ol. 86, 3. 4.

99) Der Nachweis, den ich Mitth. d. Athen. Inst. V, 30 führte, steht hiermit natürlich keineswegs im Widerspruch. — Ob die erhaltenen Nachrichten über Alkamenes sich alle auf eine Person beziehen lassen oder ob ein älterer von Lemnos, ein jüngerer von Athen zu scheiden sind, lasse ich vorerst dahingestellt. — Bei der Beurtheilung des Ostgiebels darf man natürlich nicht die, wie ich glaube, verfehlte Aufstellung von G. Treu (oben S. 215 ff.), sondern die von Curtius gegebene (Ausgr. v. Ol. in 1 Bde, 1881) zu Grunde legen.

100) Ich denke namentlich an eine Reihe von Figuren, die, wie ich glaube, in den Intercolumnien der Stoa des grossen Altares von Pergamon standen: es sind sehr bewegte Gestalten mit flatternden Gewändern, von c. 1,30 Höhe. Kenntlich sind Athena, vielleicht Apoll im Kitharödengewand und wahrscheinlich Poseidon (letzterer ist erwähnt in Beschreibung der Pergamen. Bildwerke 5. Aufl. S. 27)

101) Vgl. Brunn, Die olymp. Giebelsc II, 1878, S 448 und passim. Gegen die Willkür die olympischen Giebel für ‚peloponnesisch‘, ‚argivisch‘, ‚grossgriechisch‘ oder dgl. zu erklären, wie dies mehrfach geschehen ist, kann nicht energisch genug Stellung genommen werden

102) Vgl. was ich in den Mitth. d. Ath. Inst. Bd. III, S. 295 ff dafür zusammenstellte.

nicht uninteressanter Werke freien Stiles zu erwähnen. Zunächst zwei sehr gute Löwen von strenger Stilisirung ähnlich denen vom Nereidenmonument, zwei Gegenstücke, vielleicht auch einst die Eckakroterien eines Baues. Sonst sind von architektonischen Sculpturen noch eine Reihe von leider sehr zerstörten Friesplatten von 0,45 Höhe da, Kampfscenen (mit Reitern) darstellend, auch auf Felsen sitzende Männer und Frauen davor; einige Platten davon liegen auch noch zerstreut auf Delos. Am südlichen Ende der Stierhalle liegen ferner auf der Insel selbst Stücke eines grossen Frieses von schöner Arbeit, fast lebensgrosse Nereiden darstellend, die, ganz bekleidet, auf Seeungeheuern reiten. Ich vermuthe, dass der schöne Triton von Delos im British Museum *(Hellenic room)* von demselben Friesrelief stammt; da mir jedoch die genauen Maasse fehlen, kann ich dies vorerst nicht beweisen. Die treffliche Arbeit weist auf frühhellenistische Zeit hin. Im Uebrigen ist auf Delos ein auffälliger Mangel an Reliefs; Votivreliefs, die wir von gewissen attischen Heiligthümern so gewohnt sind, scheinen nicht üblich gewesen zu sein[103]).

Von dem schönen Kopfe einer Göttin, einem echten Werke Skopasischer oder Praxitelischer Schule, giebt die Abbildung (*Bull. de corr. hell.* III, pl. 16) genügende Vorstellung. Noch unpublicirt aber ist ein trefflicher colossaler Apollokopf (No. 35, leider sehr bestossen), etwa im Stile der pergamenischen Sculpturen, sowie ein anderer weiblicher Colossalkopf (No. 36), der ebenfalls den Pergamenern sehr verwandt ist. — Ein gutes Werk späterer hellenistischer Zeit ist auch der Colossaltorso einer Göttin von der Terrasse der fremden Götter (*Bull.* VI S. 304. 308).

Eine sehr interessante kunsthistorische Thatsache birgt die leider noch auf Delos selbst im Freien liegende Statue des Gaius Ofellius[104]). Das Werk ist bekanntlich signirt von jenem athenischen Künstlerpaar Dionysios und Timarchides, das an der Einführung griechischer Kunst nach Rom einen so wesentlichen Antheil hatte. Nach Homolle fällt die Statue gegen 167 v. Chr.; es ist also dieselbe Zeit, in welcher der grosse pergamenische Altar entstand. Es ist nun überaus interessant, dass wir das Vorbild, an welches unsere Künstler mit Bewusstsein sich hielten und das sie nachahmend zu erreichen suchten, genau nachweisen können; doch es ist nicht der Stil, den wir von dort kennen, es ist auch nicht der des Lysipp, sondern Praxiteles war das Vorbild, wie der Vergleich mit dessen Hermes lehrt und auch schon Overbeck (Gesch. d. Plast. II[3] S. 374) betont hat. Vor dem Originale ist dies noch viel evidenter, da die Behandlung der Oberfläche zu den übrigen offenbaren Uebereinstimmungen mit dem Hermes hinzukommt: das ganz glatte Fleisch sowohl, wie das etwas rauhere Gewand und Haar erinnern sofort an den Hermes; es fehlt nur überall die originale Frische des letzteren[105]). Hatte sich in athenischen Werkstätten die Tradition so sehr durch zwei Jahrhunderte erhalten oder knüpfte jenes Künstlerpaar absichtlich von Neuem an Praxiteles an? Wir wissen dies nicht, doch ist wohl das Letztere wahrscheinlicher. — Die Inschrift des Postamentes ist von Homolle nicht ganz genau publicirt; ein Facsimile derselben wäre wünschenswerth[106]). Die Weihung steht auf dem obersten Abacus des reich profilirten Gesimses und zeigt einen etwas späteren Charakter der Buchstabenformen (besonders Π mit beiderseits übergreifendem oberem Querstrich, Ρ mit etwas heraufgezogenem Kreis, ferner Häkchen an den Hastenenden) als die Künstlerinschrift, die auf dem hochkantigen Hauptblock des Postamentes steht (sie zeigt Γ und Σ mit noch etwas schrägen Hasten). Da indess sonst alle Indicien für Gleichzeitigkeit der Inschrift sprechen, so wird man dies Schwanken der Uebergangszeit

103) Ein Relieffragment schönsten attischen Stiles (sitzende Frau) ist No 65 des Museums. — *Bull. de corr. hell.* VI p. 309, No. 17 wird ein Votivrelief von den Heiligthümern der fremden Gottheiten beschrieben.

104) *Bull. de corr. hell.* V p. 390 ff. pl XII

105) Ein Detail, das Homolle nicht berührt und das wohl bald verschwunden sein wird, erwähne ich deshalb hier: die Schamhaare zeigen Reste rother Farbe. — Am l. Arme ist der Rest eines Gegenstandes, wohl eines Schwertes erhalten.

106) Unsere Abklatsche gingen leider unterwegs verloren.

zu Gute halten müssen. Auch an den Postamenten des sogen. Schlachtenmonuments in Pergamon finden wir ein ähnliches Schwanken, und zwar sind merkwürdigerweise auch dort die Inschriften der Gesimsblöcke jüngeren Charakters als die der Standblöcke selbst[107]); gleichwohl dürfen wir auch hier, wie ich glaube, keine verschiedene Entstehungszeit annehmen.

Am Schlusse dieser Uebersicht glaube ich die tröstliche Aussicht hinzufügen zu können, dass gewiss noch sehr viel zu finden ist auf Delos. Schon hört man von bedeutenden neuen Funden, die während dieses Sommers dort gemacht sein sollen. Doch auch die schon ausgegrabenen Theile sind noch lange nicht erschöpft. Diejenigen Resultate, welche in Olympia erst die gewissenhafteste Durchforschung auch der tiefsten Schichten, die sorgfältigste Reinigung der antiken Baureste, die bis auf die Splitter ausgedehnte Untersuchung geliefert haben, sie bleiben in Delos alle noch zu gewinnen.

Berlin, im December 1882.

A. Furtwängler.

[107]) Ausgr. v. Pergamon, vorläufiger Bericht II 1882 S. 46.

Nachtrag.

Während der Correctur dieses Aufsatzes ward es mir vergönnt, die Photographien der Sculpturen des in Lykien (Gjölbaschi) neuentdeckten Heroons zu sehen. Ich kann mich nicht enthalten darauf hinzuweisen, wie sehr die Worte, die ich oben (S. 360) über das Verhältniss der ionischen Wandmalerei zum Nereidenmonumente schrieb, eine Bestätigung erhalten durch jene neuen Friesreliefs, deren ausführliche Behandlung von Benndorf wir demnächst zu erwarten haben; ja jene Worte passen in viel höherem Maasse zu den letzteren als zu ersterem. Der malerische Charakter ist hier noch evidenter und, was das Wichtigste ist, das Verhältniss zur Polygnotischen Wandmalerei ist, wie namentlich Conze schon hervorgehoben hat, hier nicht nur in der Behandlung, sondern auch in der Wahl der Stoffe selbst unmittelbar deutlich. Die vielen Uebereinstimmungen und Aehnlichkeiten der Gruppen nicht nur mit dem Nereidenmonument, sondern auch mit attischen Werken des 5. Jahrhunderts werden sich aber wohl auf dieselbe Weise erklären lassen wie dort.

EINE ORIGINALZEICHNUNG DES PARTHENON VON CYRIACUS VON ANCONA.

(Tafel 16.)

Der älteste moderne Reisende, dem wir eine Beschreibung des Parthenon verdanken, ist bekanntlich Cyriacus von Ancona. Zweimal haben ihn seine Wanderzüge nach Athen geführt, im April 1436 und wiederum im Frühling des Jahres 1447[1]). Ueber den ersten Besuch liegen seine eigenen Angaben in den *Epigrammata reperta per Illyricum* vor. Der dort auf S. XXXVII gegebene kurze Bericht über die Fülle von Ruinen in Athen und der Umgegend und über den Parthenon[2]) findet sich auch auf dem vielbesprochenen Blatt in dem 1465 begonnenen Skizzenbuch der beiden Sangallo in der barberinischen Bibliothek und wird dort durch die bekannte flüchtige Skizze des Parthenon (s. unten) ergänzt[3]).

[1]) S. Mommsen C. I. L. III S. XXII. 93. 127 ff.

[2]) Wiederholt bei Wachsmuth, Stadt Athen I S. 728.

[3]) Laborde *Athènes* I zu S. 33, vgl. Michaelis Parthenon Taf. 4. 7, 1. Der Text auch Parthenon S. 334. Wachsmuth a. a. O. Die gewöhnliche Ansicht, dass das ganze Buch von Guiliano da San Gallo (1445—1516) herrühre, wird von H. von Geymüller (bei Müntz *Les arts à la cour des papes,* II S. 306 f.)

Letztere geht demnach ohne Zweifel auf eine Zeichnung zurück, welche Cyriacus bei diesem ersten Besuche entworfen hatte. — Ueber den zweiten Besuch im Jahre 1447 berichtet Cyriacus Brief an Andreolo Giustiniani aus Chios vom 29. März jenes Jahres[4]). Sein Hauptzweck war danach *iterum revisere ac omni ex parte diligentius vestigare nobilissimam illam divae Palladis aedem.* In der That ist die neue Beschreibung des Tempels etwas ausführlicher; auch werden einige neue Messungen mitgetheilt, und zwar in Fussmass, während der ältere Bericht nach Palmen rechnet[5]). Zum Schluss heisst es: *Cuiusce magnificentissimi operis figuram hisce nostris et hac tempestate per Graeciam commentariis, quod licuit, reponendam curavimus.* Leider fehlte die Zeichnung in der Abschrift, aus der Targioni Tozzetti die Briefe veröffentlichte; es lässt sich daher nicht sagen, ob sie von der früheren, von Sangallo copirten, verschieden war.

Eine neue Zeichnung des Parthenon von Cyriacus, und zwar von seiner eigenen Hand, ist ganz kürzlich in einer Handschrift zum Vorschein gekommen, welche zu den für Berlin erworbenen Schätzen der ehemaligen Sammlung Hamilton gehört (no. 458). Nach der Darlegung Mommsens in der Sitzung der archäologischen Gesellschaft vom 1. December 1882[6]) enthält die Handschrift Collectaneen des im Jahre 1447 verstorbenen Bischofs von Padua Pietro Donato, die zum grossen Theil auf Cyriacus zurückgehen. Von hervorragendem Interesse ist in diesem Sammelbande die siebente Lage, ein ursprünglich selbständiges Heft von fünf Doppelblättern (*quinio*), welches von Cyriacus selbst geschrieben und jenem geistlichen Herrn zugeeignet ist. Die darin enthaltenen Angaben, Abschriften und Zeichnungen beziehen sich auf Griechenland. Dass sie auf Cyriacus erste Reise zurückgehen, ergiebt sich schon daraus dass dessen zweite Anwesenheit in Athen erst in das Todesjahr des Bischofs fällt; es wird aber auch durch den Inhalt bestätigt, über welchen ich Herrn Dr. Fränkel einige nähere Angaben verdanke. Indem ich Anderes einer eingehenden Beschreibung des Heftes überlasse, wird es hier genügen darauf hinzuweisen, dass dem sogleich näher zu besprechenden Blatte folgende Notiz unmittelbar vorhergeht, welche mit geringen Veränderungen sowohl in den *Epigrammata* (E) wie bei Sangallo (S) sich findet:

Ad VIII.[1] *Idus april. Athenas nobiliss. atticar. vrb. adueni*[2]. *Vbi Primum*[3] *ingentia moenia undique collapsa*[4] *antiquitate conspexi*[5]. *ac intus et extra per agros egregia*[6] *ex marmore aedificia, domos*[7] *et sacra delubra diuersasque rerum imagines, mira quidem*[8] *fabrefactoris arte conspicuas, atque columnas immanes sed omnia magnis undique conuolsa*[9] *ruinis.*

[1] *VII* L. [2] *Athenas* vom E. | [3] Statt *Ad — Primum* hat S *Athenarum civitas: per quam* [4] *conlapsa* LS [5] *conlapsa conspicuntur* S [6] *incredibilia* LS [7] *domosque* LS | [8] *quidem* auch S *miraque* E [9] *conuulsa* ES.

Hieran schliesst sich unmittelbar unser Blatt (s. Taf. 16): *Et quod magis adnotari placuit, extat in*[10] *summa ciuitatis arce ingens et mirabile Palladis diuae marmoreum templum ex Phidia. diuum quippe opus*[11], *quod*[12] *LVIII sublime columnis, latitudinis*[13] *p. VII diametrum habens*[14], *ornatissimum praeclaris*[15]

bestritten: nach ihm soll ein grosser Theil der Blatter, darunter auch die auf Griechenland bezuglichen, vielmehr von dem Sohne Francesco (1494—1576) geschrieben sein und somit erst dem sechzehnten Jahrhundert angehören. Ich habe keinen Grund Geymullers Urtheil zu bezweifeln; auf alle Falle aber bleibt Cyriacus die Quelle, wie die Uebereinstimmung mit den *Epigrammata* und der Berliner Handschrift beweist. Das haben schon E. Curtius (*de portubus Athen.* S. 33) und L. Ross (Hellenika S. 75) richtig erkannt, und der vermeintliche Gegenbeweis aus der auch von Ross besprochenen Notiz „*Questo è uno tempio d'Apolo in Atene per disegnio d'uno Grecho mi dete in Anchona. Diamirto B. XXXIII*" erledigt sich einfach dadurch, dass auch diese Angabe ursprünglich von Cyriacus herrührt und von Sangallo nur mit copirt worden ist, nicht aber Letzterer die Zeichnung von jenem Griechen empfangen hatte. Hierfur spricht auch der Ort, Ancona; die italienische Sprache anstatt der lateinischen erklärt sich wohl dadurch, dass es eine einzelne Notiz, nicht ein Theil von Cyriacus Tagebuch ist.

[4]) Abgedruckt bei Tozzetti *Relazioni d'alcuni viaggi*, 2 Ausg., V S. 439 f. Michaelis Parthenon S. 334. Wachsmuth Stadt Athen I S. 728 ff.

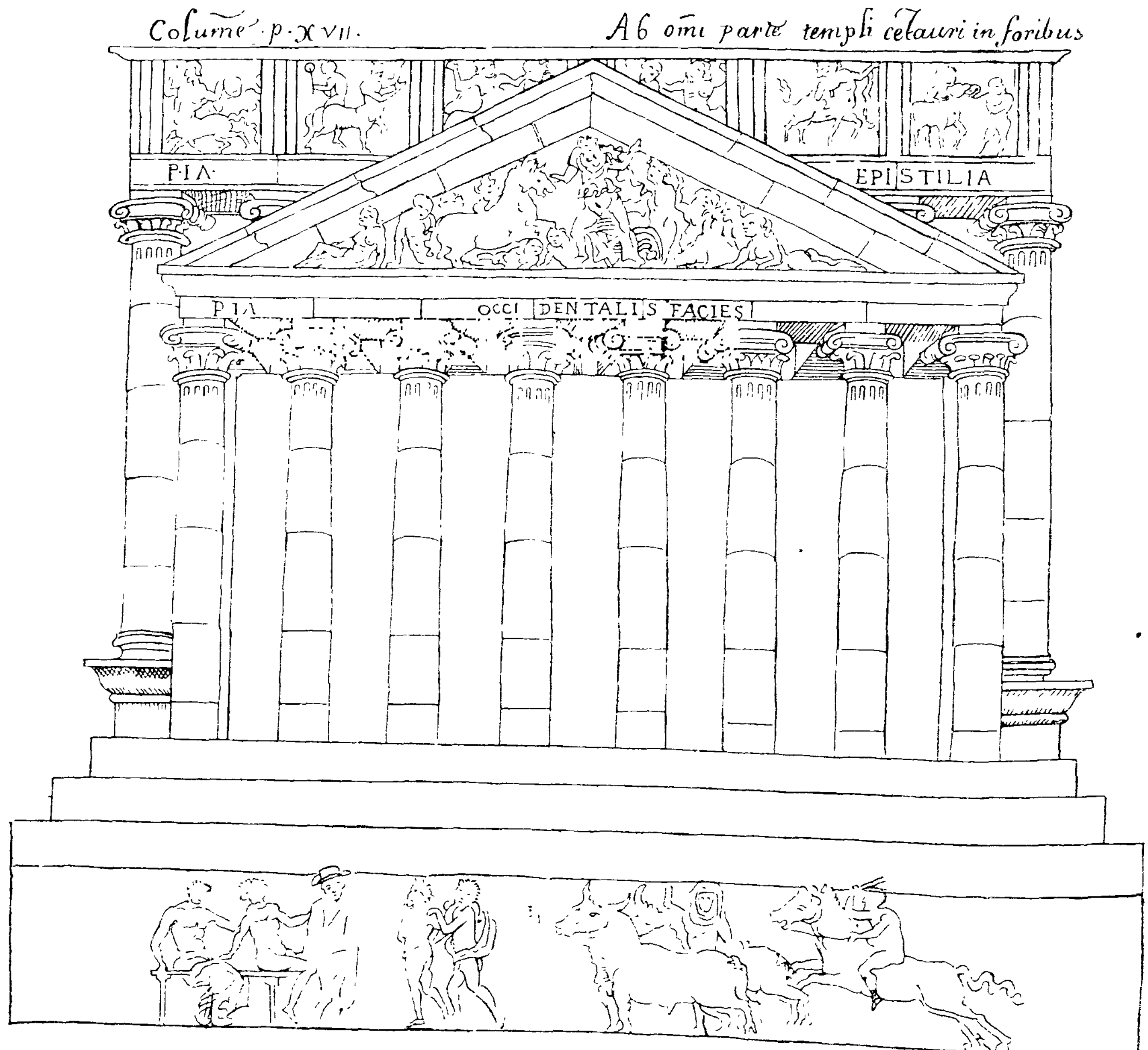
[5]) So erklart sich die verschiedene Angabe uber den Durchmesser der Saulen, welcher in den *Epigrammata* und bei Sangallo auf *p. VII*, in dem spateren Briefe auf *p. V* angegeben wird. In letzterem steht kurz darauf einmal *pedum* ausgeschrieben; fur die andere Deutung bei Sangallo spricht, wie Klugmann mir einst brieflich mittheilte, die zweimal wiederkehrende Abkürzung *pa.* in dessen Skizze des Olympieion. In der That sind 7 Palm und 5 Fuss ungefahr gleich gross.

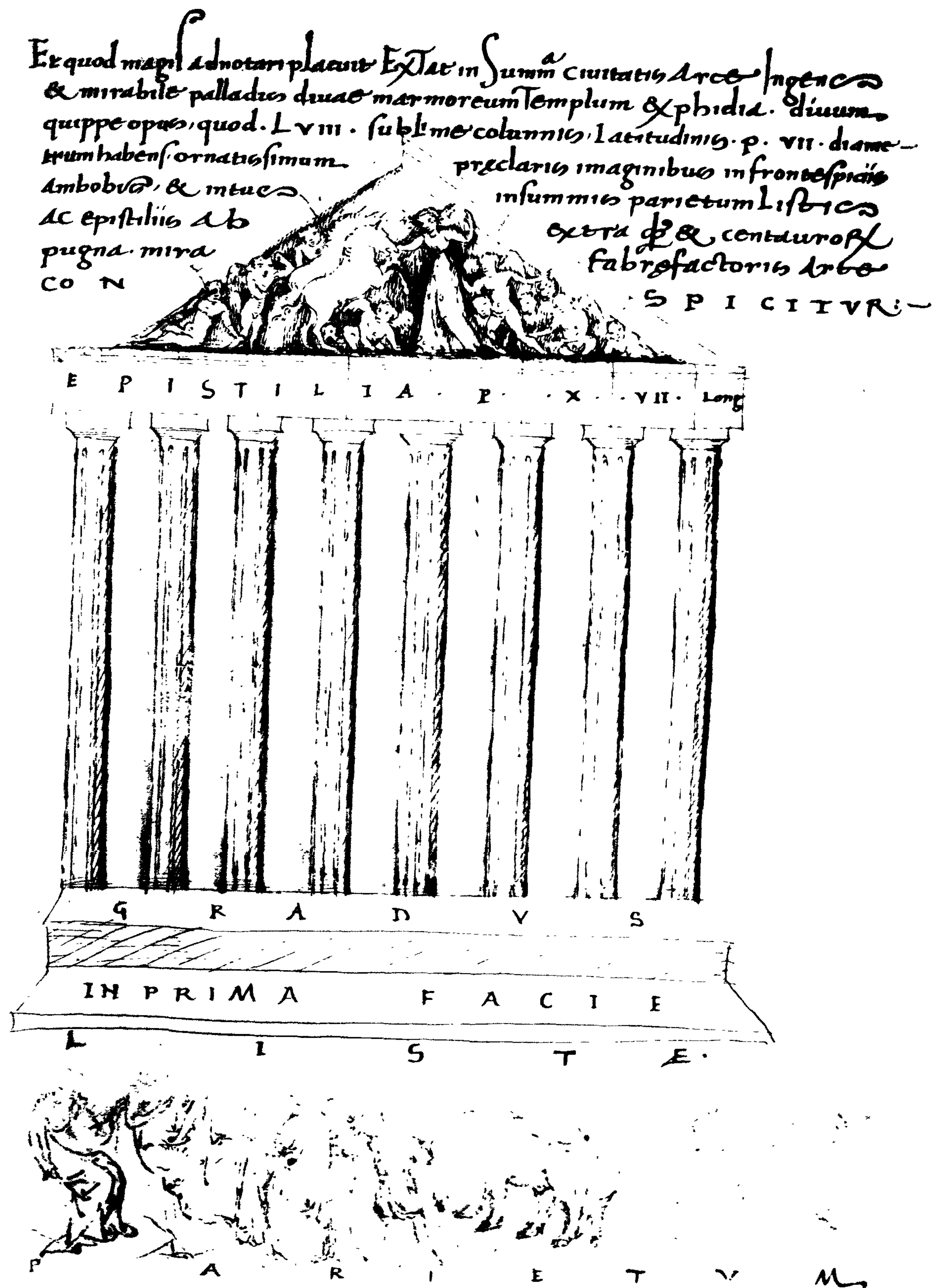
[6]) Unten S. 402. Lutzows Kunstchronik XVIII S. 291 f. Vgl. Hermes XVII S. 649.

imaginibus in frontespiciis ambobus, et intus in summis parietum listis ac[16] epistiliis[17] ab extra, quibus et Centaurorum pugna[18] mira fabraefactoris[19] arte conspicitur.

[10] *adnotandum est*, *In* S | [11] *templum diuum quippe opus ex Phidia* (*opus Phidiae* E) ES | [12] *quod* fehlt E | [13] *magnitudinis* ES [14] Dieser Fehler auch in ES; Cyriacus behandelt *habens* auch sonst in ähnlichen Fällen als Indeclinabile | [15] *ornatissimum undique nobilissimis* ES [16] *in utriusque* (offenbar verschrieben statt *utrisque*) *frontibus atque parietibus in summis* (*in sculptis* E) *listis et* ES | [17] *epistyliis* E | [18] *ab extra—pugna* fehlt in ES, dafür steht in S über der Skizze des Tempels *Ab omni parte templi Centauri in foribus* | [19] *fabresculptoris* E *fabrecultoris* S.

Eine aufmerksame Vergleichung dieser drei Quellen zeigt, dass — abgesehen von drei Stellen (Var. 1. 5. 10), an welchen Sangallo eine persönliche Wendung des Cyriacus mit einer allgemeineren vertauscht hat — der Text in den *Epigrammata* und bei Sangallo meistens übereinstimmt gegenüber demjenigen in Cyriacus Autograph (C); wo E und S von einander abweichen, steht S näher zu C (s. Var. 8. 11. 12. 16. 17. 18), so dass es sich hier offenbar nur um Flüchtigkeitsfehler in dem Abdruck E oder dessen Vorlage handelt. Offenbar haben wir





PARTHENON-ZEICHNUNG

DES CYRIACUS

es mit einer doppelten Redaction der Aufzeichnungen zu thun, von denen die in Cyriacus eigener Handschrift vorliegende nicht unbedingt die bessere ist; denn durch den Zusatz *quibus et Centaurorum pugna* gegen den Schluss, welchen S in selbständiger Form enthält, ist die Construction des Satzes zerrüttet. *Egregia* (Var. 6) und *latitudinis* (Var. 13) sehen ganz wie stilistische Nachbesserungen aus. Dass das neue Blatt C nicht die ursprüngliche, an Ort und Stelle selbst gemachte Aufzeichnung enthält, geht schon daraus hervor, dass es einen Theil jenes besonderen für den Bischof bestimmten Heftes bildet; ferner spricht dafür das ganze Aussehen des Blattes, die zierliche Kalligraphie und die Art der Ausführung der Zeichnung. Diese Ansicht wird vollends durch eine genauere Vergleichung der Zeichnung mit der Skizze Sangallos, welche zu diesem Zwecke im Facsimile nach der Copie bei Laborde beigegeben wird, bestätigt.

Ich beginne mit dem Giebelfelde[7]). Unverkennbar sind die beiden Rosse von Athenas Wagen (*JK* nach der Bezeichnung in meinem Parthenon) und die Göttin selbst (*L*). Ihr Chiton ist in ein modernes Gewand, ihre kräftige Gestalt in eine schlanke Figur mit äusserst schmächtiger Taille, ihr rasches Einherstürmen mit stark gebogenem rechten Knie in eine viel ruhigere, schreitende Bewegung umgewandelt. Der Kopf ist vorwärts gebeugt; einige undeutliche Spuren links und rechts scheinen einen Kranz oder eine ähnliche Zierde des Hauptes anzudeuten; da die Statue selbst wohl sicherlich einen Helm trug, so liegt hier eine willkürliche Ergänzung vor. Der linke Arm ist in rechtem Winkel gebogen und die Hand emporgerichtet, der rechte Arm ist mit geringer Senkung den Rossen entgegengestreckt: fast sieht es so aus als wolle die Göttin den sich bäumenden Pferden in die Zügel fallen. In den flüchtigen Linien Sangallos sind die beiden Rosse zwar auf eines zusammengeschmolzen, dies aber entspricht in seiner mässigeren Bewegung denen auf Carreys Zeichnung besser. Die Göttin selbst hat in den Körperverhältnissen und der Gewandanordnung, in der gesammten Bewegung und der Kopfhaltung mehr vom Originale bewahrt als in Cyriacus eigener Zeichnung, während der gesenkte rechte Arm und das flatternde Gewandstück hinter dem Rücken sich allerdings weiter davon entfernen. Schon nach diesem Befunde scheint es unmöglich, in C (der neuen Zeichnung) das Original, die directe oder indirecte Vorlage für S (Sangallos Skizze) zu erkennen, sondern C kann nur eine spätere Reinzeichnung sein, in welcher manche Theile der Originalaufnahme treuer bewahrt, andere wesentliche dagegen stärker verändert sind, als in der Skizze Sangallos.

7) Das nöthige Material zur Vergleichung s. Parthenon Taf. 7. Vgl. Conze, Vorlegeblätter VII Taf. 8.

Aehnlich steht es mit den übrigen Figuren des Giebels. Der Kephisos (*A*) ist in dem Gesammtmotiv treuer von S, dagegen in der Wendung des Kopfes gegen die Mitte hin genauer von C wiedergegeben. Eine ganz willkürliche Zuthat von C ist die Beflügelung, durch welche der alte Flussgott in die Reihe der Liebesgötter, christlicher Engel oder italienischer Putti versetzt worden ist. Die gleiche Metamorphose haben sich die meisten übrigen Figuren gefallen lassen müssen, während S hiervon keine Spur aufweist. Wer mit der Figur unmittelbar hinter den Rossen gemeint sei, wird durch C anscheinend etwas klarer: hier scheint der nackte Flügelknabe in der That den Knaben *E*[8]) bedeuten zu sollen, so wenig genau auch das Motiv wiedergegeben ist. Allein die in S an derselben Stelle auftretende Gestalt weicht von derjenigen in C völlig ab und erinnert trotz ihrer Nacktheit fast mehr an die weibliche Figur *C*, wenn man nur annimmt, dass der auf den Boden gestützte linke Arm von *B* für den rechten von *C* versehen worden war. Nun zeigt die Skizze S oberhalb des Pferderückens einen Kopf und einen Oberkörper, das neue

8) Unter den im britischen Museum befindlichen Abgüssen von Fragmenten der Giebelgruppen bemerkte ich 1877 ein aus zwei Fragmenten zusammengefügtes Stück, welches sicherlich den Rücken und das Gesäss dieses Knaben enthält. Das gewaltsame Auseinandersetzen der Beine und die Hebung der linken Schulter sind erkennbar. Leider ist die Vorderseite völlig zerstört. Ich finde dies Stück nicht im *Guide to the Sculptures of the Parthenon*, 1880, angeführt, wo aber (S. 88 no. 19 und 20) zwei Beinfragmente vermuthungsweise jener Figur zugewiesen werden.

Blatt C dagegen nur den letzteren, in dem es nicht schwer ist, den Hermes (*H*) wiederzuerkennen. Sollte das Originalblatt, auf welches C und S zurückgehen, ausser dem in beiden Copien wiederkehrenden Oberkörper von *H* beide Figuren *C* und *E* enthalten haben, so dass C daraus wegen der Enge des Raumes nur *E* entnommen und diesem eine Thätigkeit bei den Pferden zugewiesen, S dagegen zunächst *C* und dann, ebenfalls aus Raummangel, nur noch einen Kopf als letztes Ueberbleibsel von *E* wiedergegeben hätte? — Unter den Pferden ist in C ein liegender Flügelknabe deutlich, minder deutlich ein kleiner Rest neben den Hinterbeinen der Pferde. S lässt den Knaben, aber ungeflügelt, ebenfalls unter dem Pferde liegen und fügt noch einen Genossen hinzu, welcher den Raum zwischen den Vorderbeinen des Pferdes und Athena ausfüllt. Carreys Zeichnung lässt uns hier bekanntlich im Stich, denn aus den undeutlichen Linien zwischen den Hinterbeinen und der Marmorstütze der Pferde[9]) kann man nichts entnehmen. So stehen wir hier vor einem Räthsel, das ich heute so wenig zu lösen vermag wie vor Jahren[10]).

In der südlichen Hälfte des Giebels ist zunächst die Kallirroe (*W*) in beiden Zeichnungen erkennbar, aber während sie in S sehr lang hingestreckt daliegt, ist sie in C zu einem unansehnlichen Krüppel zusammengeschrumpft. Beidemal scheint die in Wirklichkeit bekleidete Figur ganz nackt zu sein; die Art, wie sie sich aufstützt, erinnert mehr an den Kladeos des olympischen Ostgiebels als an die Kallirroe auf Carreys Zeichnung. Neben Kallirroe sitzt in C ein geflügelter Jüngling am Boden, in dem wir trotz einiger Abweichungen ohne Bedenken den Ilissos (*V*) des Giebelfeldes erkennen dürfen. Auch ihm ist, wie dem vermuthlichen *E* in der anderen Giebelhälfte, eine Wendung gegen die Mitte hin gegeben worden, offenbar aus dem Bedürfniss, in dem so stark eingeengten Raume die ganze Composition fester zusammenzuschliessen. In S ist die gleiche Figur nicht sicher nachweislich. Dort erscheint neben Kallirroe ein nach links gewandter Oberkörper, ferner, ziemlich von vorn gesehen, eine etwas grössere Gestalt mit erhobener Rechten, und endlich zunächst der Athena ein noch etwas grösserer Körper, dessen Motiv völlig unklar bleibt; zu dessen Füssen ein radartiger Gegenstand. Statt dieser drei flüchtig skizzirten Figuren ist in C ausser dem vorhin genannten Ilissos noch ein grösserer geflügelter Jüngling nahe der Athena deutlich ausgeführt, dazu im Hintergrunde drei Köpfe, einer zwischen Athena und dem eben genannten Jüngling, zwei zwischen diesem und dem Ilissos. Für die Deutung jenes Flügeljünglings kann nur entweder der Poseidon (*M*) oder die sein Gespann geleitende Nereide (*N*) in Betracht kommen[11]). Für jenen würde die Nacktheit sprechen, für diese das gesammte Bewegungsmotiv, die Stellung der Beine und im Wesentlichen auch die der Arme; die Nacktheit aber bildet nach dem über die Kallirroe Bemerkten und angesichts der Nackt-

[9]) Auch Landons Copie der Carrey'schen Zeichnung, welche im britischen Museum aufbewahrt wird, giebt nur runde Linien, keine Köpfe, welche demnach erst in den *Antiquities of Athens* daraus gemacht worden sind. Meine Angabe (Parth. S. 97), jene Copie sei nicht ganz zuverlässig, muss ich nach erneuter Prüfung zurücknehmen; es ist vielmehr eine ausgezeichnet sorgfältige Nachbildung.

[10]) S. Parthenon S. 187 zu Taf. 7, 2. S. 198.

[11]) Zu dieser Figur gehört, wie ich mich im Jahre 1873 überzeugt habe, das von Newton *Guide to the Sculpt. of the Parthenon* S. 85 no. 10 angeführte Fragment (*Synopsis* 343 = 144). Es enthält die sehr verstümmelten Reste eines Armes, von dem ein nicht sehr breites shawlartiges Gewandstück nach aussen in der ganzen Länge des Fragmentes hinabhängt, während das andere Ende über Ellenbogen und Unterarm nach innen herübergeschlagen ist. Die Enden des Gewandes links und rechts sind erhalten. Der Faltenzug spiegelt eine lebhafte Bewegung der Trägerin ab. Ohne Zweifel ist es der linke Arm von *N*, dessen Gewandung bei Carrey den gleichen Ueberfall nach der inneren Seite des Armes zeigt. Bekanntlich haben nach dem Vorgange älterer Erklärer Matz (Gött. gel. Anz. 1871 S. 1949) und ihm folgend mehrere neuere Gelehrte den sonst dem Ostgiebel zugewiesenen Niketorso (*J*, Parthenon Taf. 6, 14) mit dieser Figur *N* des Westgiebels identificiren wollen (vgl. Arch. Ztg. 1871 S. 115f. Petersen, Kunst des Pheidias S. 144 Anm. 1). Eine sorgfältige Prüfung jenes Torso *J* im Original, welche ich 1873 in London gemeinsam mit Matz anstellte, überzeugte uns aber, dass der linke Arm desselben unmöglich je so weit gesenkt gewesen sein kann, wie es bei der Figur *N* des Westgiebels nach Carreys Zeichnung der Fall gewesen ist. Die Schulter war stärker gehoben als die rechte. Die Achselhöhle ist vollkommen erhalten; sie zeigt nur eine flache Vertiefung und eine etwas gespannte Haut, so dass der leider ganz abgebrochene Arm mindestens horizontal ausgestreckt, vielleicht sogar noch mehr gehoben war. Demnach kann der Torso nicht der von *N* sein, sondern muss vielmehr dem Ostgiebel angehören.

heit aller Giebelfiguren mit Ausnahme Athenas in C wenigstens kein entscheidendes Hinderniss. Wenn somit die Beziehung dieses Jünglings auf *N* wahrscheinlich ist, so kann man allenfalls die Vermuthung wagen, dass in der Skizze S die gleiche Statue in der Figur mit dem erhobenen rechten Arm gemeint und in derjenigen links davon eine Reminiscenz des Poseidon erhalten sei. Doch muss das sehr ungewiss bleiben. Wenn nun einerseits C zwei Figuren, die Nereide und den Ilissos, leidlich erkennbar aufweist, und andererseits S die Kallirroe deutlicher wiedergiebt und vielleicht den Poseidon nicht ganz übergeht, so scheint hier ein ähnliches Verhältniss obzuwalten wie in der anderen Giebelhälfte: die Originalzeichnung des Cyriacus war vollständiger, und beide Copien begnügen sich mit einer Auswahl, welche nicht ganz die gleichen Figuren getroffen hat.

Sehr belehrend für das Verhältniss der beiden Zeichnungen zu einander ist die Vergleichung der Skizzen aus dem Friese unterhalb des Tempelaufrisses, die in C, wie in dem oben abgedruckten Textstück, als *listae parietum* bezeichnet werden. Die wiederum sehr flüchtige und unbeholfene Skizze S wahrt den Charakter des Reliefs. Man erkennt wesentliche Elemente des Parthenonfrieses, von der Ostseite eine Andeutung der sitzenden Götter und der ihnen zunächst stehenden Personen, von der Nordseite eine Gruppe aus dem Rinderzuge und ein Stück des Reiterzuges. In jenen ist das specielle Motiv noch so weit kenntlich geblieben, dass sich die einzelnen zu Grunde liegenden Figuren mit einiger Wahrscheinlichkeit nachweisen lassen[12]; in diesen erkennt man wenigstens noch einen Nachklang jener verhüllten Gestalten, welche die Opfersendung der Bundesstädte geleiten (Nordfr. Pl. I—IV). In der neuen Zeichnung C sind die vier genannten Bestandtheile des Frieses im Allgemeinen die gleichen, aber wie verändert, wie fremdartig erscheint hier Alles, wie vollkommen in den malerischen Stil und die künstlerische Ausdrucksweise des Quattrocento umgewandelt! Nach der mir vorliegenden Photographie, die leider der Lichtdruck, nach den Proben zu schliessen, nicht in allen Abzügen genügend wiedergiebt, ist es unverkennbar, dass in dieser Scene eine weit geübtere, wirkliche Künstlerhand vorliegt, gänzlich verschieden von dem Urheber der steifen, ängstlich und ganz dilettantisch ausgeführten Giebelzeichnung. Wie stattlich steht z. B. in der Männergruppe der eine Mann in dem weiten Mantel da, eine Figur die an Masaccio erinnert; wie sicher ist der kurzbekleidete Mann vor dem Stier gezeichnet, desgleichen das verkürzte Pferd, oder gar die Reitergruppe rechts mit ihren nach dem Zeugniss der Photographie noch durch die Zerstörung erkennbaren lebendigen Motiven! Das ist nicht mehr Cyriacus Hand, sondern diese reiche belebte Gruppe hat sicherlich ein des Zeichnens kundigerer italienischer Freund auf Grund von Cyriacus Skizze frei ausgeführt. So stehen denn auch die meisten einzelnen Figuren dem Friese selbst viel ferner. In den beiden (nur flüchtig, aber in sicheren Strichen angedeuteten) sitzenden Gestalten zur Linken lassen sich allerdings der Poseidon und der Apollon[13] (Fig. 38. 39) nach der Haltung der Köpfe und Arme noch deutlich erkennen, ja der rechte Arm der letzteren Figur ist hier richtiger wiedergegeben als in S, aber die darauf folgende Männergruppe ist ganz abweichend von S und völlig frei componirt. Ebenso ist jener verkürzte Reiter eine willkürliche Zuthat, während für den Ochsentreiber und die übrige Reitergruppe bestimmte Reminiscenzen aus dem Friese wenigstens vorgelegen haben können. Alles in Allem genommen ist diese Friescomposition freilich viel anziehender, lehrt uns aber über den Parthenon noch weniger als die traurigen Andeutungen Sangallos.

Des Letzteren Skizze giebt uns ausser dem Giebelfeld und der Friesprobe auch noch eine Reihe von Metopen (*Centauri in foribus*), welche in der neuen

[12]) Ostfr. 38—40 und 46. 47, s. Parthenon S 259. Oder sollte der Hut der dritten Figur aus dem Sonnenschirm des Eros (Fig. 42) entstanden sein?

[13]) An dieser Deutung halte ich fest trotz Flasch, dessen Erklärung der Götter ich durchweg für irrig halten muss, indem sie nur auf Abbildungen gegründet ist, die an den Originalen oder Abgüssen deutlichen charakteristischen Merkmale dagegen entweder verkennt oder übersieht. Längere vorläufige Bemerkungen hierüber s. in der *Academy* 1880, no. 441, S. 281 f.

Zeichnung ganz fehlen. Sie sind ohne Zweifel der Südseite entnommen, wenn sie sich auch nicht mit voller Sicherheit identificiren lassen[14]). Nun ist es ganz undenkbar, dass Sangallo diesen Theil seiner Skizze anderswoher entlehnt haben sollte als das Uebrige. Demnach hat auch hier S einen Theil von Cyriacus Originalaufnahme erhalten, den Cyriacus selbst auf seinem für den Paduaner Bischof bestimmten Blatte weggelassen hat. Hat aber Sangallo auch die seltsame Anordnung des Ganzen, welche den Triglyphenfries der südlichen Langseite, um ihn überhaupt sichtbar zu machen, über und hinter den westlichen Giebel rückt, aus jenem Original entnommen, oder ist er hier, wie Laborde (*Athènes* I S. 36) annimmt, einer eigenen Laune gefolgt, etwa durch das Pantheon beeinflusst? Und weiter: rühren die Säulen mit ihren Compositacapitellen und sonstigen Seltsamkeiten von Sangallo her oder von Cyriacus, der in C den dorischen Stil des Tempels, wenn auch in arger Verballhornung, beibehalten hat? Ueber diese Fragen würde man mit grösserer Sicherheit urtheilen können, wenn sämmtliche aus Cyriacus entnommene Skizzen Sangallos in der barberinischen Handschrift und die von Cyriacus selbst herrührenden Zeichnungen der Berliner Handschrift genau mit einander verglichen werden könnten. Eine Vergleichung des bei Laborde facsimilirten Blattes mit den wenigen Holzschnitten in den *Epigrammata* zeigt wohl einzelne geringfügige Abweichungen, aber nirgends eine beabsichtigte Interpolation auf Seiten Sangallos. Die einleitenden Worte über der Zeichnung des Parthenon sind, wie wir oben sahen, im Wesentlichen getreu copirt. Die Proportionen des Tempels, die Verhältnisse des Giebelfeldes, die drei Stufen des Krepidoma sind in S durchweg richtiger wiedergegeben als in C, wo der Giebel viel zu steil, die Säulen viel zu schlank, der ganze Tempel viel zu hoch und die auf die Zweizahl beschränkten '*gradus in prima facie*' ganz ungeschickt gezeichnet sind. Setzen wir auch die bessere Zeichnung der Stufen auf Rechnung des Architekten Sangallo, so fragen wir doch, wie dieser dazu kam die ganz römisch empfundenen Verhältnisse des Tempels in C, wenn er diese in seiner Vorlage vorfand, in die weit richtigeren Verhältnisse von S zu verwandeln. Mir scheint es hiernach wahrscheinlich, dass die von Sangallo benutzte Originalzeichnung des Cyriacus sich in ihren architektonischen Theilen von S nicht wesentlich unterschied, und dass vielmehr Cyriacus auf dem für seinen geistlichen Freund gezeichneten Blatt sich einige Abkürzungen und Vereinfachungen erlaubt hat. Dass er dabei auf den früher angewandten Kunstgriff, die Langseite sichtbar zu machen verzichtete, ist vollkommen begreiflich, da er sich ja bewusst sein musste, damit den Gesammteindruck des Bauwerkes entstellt zu haben. Schwieriger zu erklären ist das Zurückgreifen auf die dorischen Säulen, wenn wirklich seine Originalzeichnung Compositacapitelle hatte. Indessen lohnt dieser Punkt kaum weiteres Kopfzerbrechen, da wir ja glücklicherweise für die Kenntniss der Architektur des Parthenon weder auf C noch auf S angewiesen sind[15]).

Zu erwähnen bleibt noch die Aufschrift *epistilia p. XVII long.*, welche sich in C über das Epistyl hinzieht. Sie erklärt die bisher falsch verstandene Aufschrift P·IΛ·, welche in S am linken Ende des Epistyls sowohl unter dem Metopenstreifen wie auf der Frontansicht des Tempels sich findet. Λ ist nichts als die bekannte mittelalterliche Form für die Zahl 7, welche ebenso geformt und ebenfalls nicht verstanden in Cyriacus *Epigrammata* S. XVII Z. 3 von unten wiederkehrt. Die Länge der einzelnen Epistylblöcke wird also auf 17 Palm angegeben, d. h. etwa 3,74 m. Das ist freilich zu wenig, denn die Axweite der Aussensäulen, welche ja der Länge eines Epistylblockes gleichkommt, beträgt

[14]) Parthenon S 140f.

[15]) Vielleicht ist es nicht überflüssig, ausdrücklich vor der Vermuthung zu warnen, die Differenzen zwischen C und S möchten sich daher erklären, dass C auf die Skizze von 1436 zurückgehe, S dagegen auf die von 1447. Dem widerspricht die Reihenfolge der Notizen bei Sangallo, welche nachweislich der Reise von 1436 entspricht; der Wortlaut der beigeschriebenen Bemerkung, welche mit den *Epigrammata*, aber nicht mit dem Briefe an Andr. Giustiniani übereinstimmt: die Rechnung nach Palmen in Text und Bild, während der letztere Brief nach Fussen rechnet (Anm 5).

am Parthenon 4,295 m.[16]), d. h. ungefähr 19½ Palm. Allein Cyriacus konnte ja nicht die Blöcke selbst messen und war dadurch einem Irrthum leichter unterworfen; wie er z. B. auch die Höhe der Säulen des Olympieion zu niedrig auf *pa. LX* schätzt (nach einer Mittheilung Klügmanns). Einen Fehler enthält auch die Beischrift *Columne p. XVII* in S, die in C fehlt. Diesmal aber trägt nicht Cyriacus die Schuld, sondern Sangallo. Denn dass hier *p.* irrthümlich hinzugefügt und vielmehr die Zahl der Säulen an der Langseite, von der ja auch die Metopen entlehnt sind, gemeint ist, lehrt Cyriacus Brief an Andr. Giustiniani: *mirabile templum, octo et L sublime columnis, XII scilicet ab utroque fronte, VI videlicet in medio duplici ordine, et extra parietes in lateribus ab utraque parte XVII numero.* Die Ecksäulen zählt Cyriacus bei den Langseiten mit und behält somit nur sechs Säulen für die Front übrig, zu denen dann die sechs Säulen des Pronaos, bzw. Opisthodomos hinzukommen. Da die Säulenzahl der Frontseite sich aus der Zeichnung selbst ergab, diejenige der Langseiten aber nicht, so war es in der That erwünscht auch diese anzugeben. Somit ist klar, dass auch diese Notiz in S, obschon von Sangallo missdeutet, aus Cyriacus Originalaufnahme stammen muss. Ebenso steht es endlich mit der Aufschrift *occidentalis facies* in S, welche ebenfalls in C fehlt.

Das Resultat der vorstehenden Analyse ist also in Kürze folgendes. Cyriacus Originalaufnahme des Parthenon vom Jahre 1436 liegt in ihrer Gesammtheit am treuesten vor in Sangallos Copie, welche indessen die Giebelsculpturen, und vielleicht auch die Friesskizze, weder ganz vollständig noch auch im Einzelnen ganz genau wiedergiebt. Cyriacus selbst machte vor 1447 (nach Mommsen vermuthlich im Jahre 1443) einen schön geschriebenen Auszug seiner griechischen Aufzeichnungen für den Bischof von Padua, darunter auch einen sauber aber ganz dilettantisch gezeichneten Aufriss des Parthenon. Dieser enthält eine Verbesserung, insofern er dem Tempel — vermuthlich aus der Erinnerung des Verfassers — seinen dorischen Baustil wiedergiebt, verräth dagegen in den Proportionen den nachträglichen Einfluss römischer Bauten gegenüber den richtigeren Verhältnissen bei Sangallo; auch verzichtet die neue Zeichnung völlig auf die Südseite mit ihren Metopen, welche in der Originalaufnahme seltsam genug der Westfront angefügt war. In der Giebelgruppe, welche Cyriacus als einen zwar nicht ungeübten, aber ängstlichen und wiederum dilettantischen Figurenzeichner zeigt, sind einige Einzelheiten bewahrt, welche Sangallo übergangen hat, dafür andere ausgelassen, die sich bei diesem finden; der Charakter der ganzen Composition ist, anscheinend wiederum unter dem Einflusse der italienischen Umgebung, dadurch völlig entstellt worden, dass mit Ausnahme der Hauptfigur alle Gestalten sich mehr oder weniger deutlich in nackte Flügelknaben verwandelt haben. Vielleicht hat Cyriacus selbst die Unzulänglichkeit seiner Zeichenkunst für dergleichen Aufgaben empfunden, genug für die Bearbeitung seiner Friesskizzen hat er einen Gehilfen herangezogen, der durch die Sicherheit der Zeichnung, durch die charakteristische Behandlung der Gewänder, durch die Fülle hinzugefügter Figuren und Motive sich als einen künstlerisch geschulten Zeichner kundgiebt, ja in der Reitergruppe ein Geschick für Darstellung bewegter Figuren verräth, wie es um 1440 nicht gerade Jedermanns Sache war. Natürlich steht die Treue der Wiedergabe in umgekehrtem Verhältniss zu der Selbständigkeit des künstlerischen Könnens. Ueberhaupt aber bietet unverkennbar der neue Fund weit mehr ein methodologisches und ein historisches Interesse dar, als dass er unsere Kenntniss des Parthenon erheblich förderte, wie man es doch von einer Zeichnung erwarten sollte, die fast drittehalb Jahrhunderte älter als Carreys Aufnahme ist. Dass Athenas linker Unterarm gehoben war, dürfte die Uebereinstimmung von Cyriacus eigener Zeichnung mit Sangallos Copie wahrscheinlich machen; das aber ist auch — abgesehen von den räthselhaften Figuren unter den Rossen — der einzige Gewinn für das Giebelfeld, denn die gleiche Annahme hinsichtlich des rechten Arms der Nereide N ist schon bedeutend unsicherer.

[16]) Dörpfeld Athen. Mitth. VII S 296. Wollte man *p.* als *pedes* deuten, so wurde der Fehler noch grösser werden

Weiter ist es bemerkenswerth, dass Cyriacus für die Gesammtansicht und den Giebel die Westseite, für den Fries die östliche und nördliche Seite, für die Metopen die Südseite benutzt hat. Er hat also den Tempel von allen Seiten gemustert. Wenn er nun für die Metopen sich an die Kentaurenkämpfe der Südseite hielt und diese, laut der von Sangallo wiedergegebenen Notiz, auch auf die anderen Seiten des Tempels übertrug, so dürfen wir wohl daraus schliessen, dass die Metopen der letzteren schon damals bis zur Unkenntlichkeit zerstört waren. Wir werden also die Hoffnung aufgeben müssen, aus älteren Quellen unsere Kenntniss dieses Theiles der Sculpturen vervollständigt zu sehen. Desto lebhafter drängt sich der Wunsch auf, die am Tempel selbst noch vorhandenen Reste in ganz genauen Zeichnungen oder lieber noch in Abgüssen nachgebildet zu erhalten[17]).

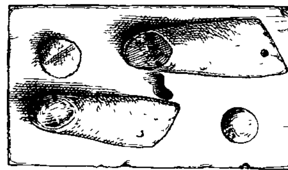
Strassburg, Januar 1883. Ad. Michaelis.

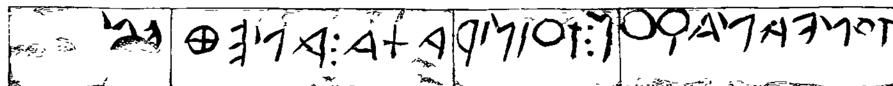
[17]) Dass dies nicht ohne erspriessliche Resultate sein würde, habe ich in der *Academy* 1880, No. 441, S. 281 gezeigt: der im britischen Museum befindliche Abguss von Westmetope I beweist trotz der argen Zerstörung durch den starken Vorsprung der Brust, dass es sich um eine Amazone, nicht um einen Perser handelt. Damit ist der Amazonenkampf für die Westmetopen ausser Zweifel gesetzt.

MISCELLEN.

ZWEI ARCHAISCHE INSCHRIFTEN.

1.





Die im Berliner Museum befindliche bronzene Basis, von der wir hier eine Oberansicht in natürlicher Grösse vorlegen, trägt auf ihren vier Seitenkanten linkshin umlaufend die Inschrift

τῶν Ϝανάϙων. τοὶ Νιϱάχα ἀνέϑεν.

Die Provenienz wird dadurch bestimmt, dass das kleine Denkmal zusammen mit dem jetzt dem britischen Museum angehörenden Bronzerade, dessen Inschrift bei Röhl *Inscriptiones antiquissimae* 43 *a* (p. 173) veröffentlicht ist, einem deutschen Gelehrten in Nauplia gezeigt wurde; es passt zu argivischem Ursprunge auch Alles: Schrift, Dialekt und die Verehrung der Dioskuren, die für Argos literarisch[1]) und ausser durch das eben erwähnte Rad durch *Inscr. antiq.* 37 auf einer archaischen Inschrift bezeugt ist; denn dass auch die argivischen Anakten die Dioskuren sind, lehrt Pausanias II 36, 7.

Die Schriftzüge machen den Eindruck grosser Alterthümlichkeit; schwerlich wird eine der vorher bekannten argivischen Inschriften die unsrige an Alter wesentlich übertreffen. Ein Kennzeichen für ihren hohen Archaismus bietet der Umstand, dass sie im Koppa und Omikron den Punkt nicht aufweist, welchen die argivische Schrift schon vor Ol. 80. 4, der von Böckh erkannten Zeit der Todtenliste *Inscr. antiq.* 36 (= C. I. A. I 441), für diese Buchstaben angenommen hatte, um ihn erst gegen das Ende der archaischen Periode wieder aufzu-

[1]) S. Preller, Griech. Mythologie, Bd. II S. 99 Anm. 7.

geben: unter den Inschriften der ***Inscriptiones antiquissimae*** fehlt er den ältesten (30—34. 41. 42) und dann wieder den jüngsten, der dem vierten Jahrhundert angehörenden Basis des jüngeren Polyklet (44) und der Weihung der Polystrata (45), welche schon das ionische Eta verwendet. Die Inschrift 44*a*, welche den Punkt nicht bietet, enthält in dem Gebrauche der alterthümlichen Form B als Hauchzeichen neben H als Eta ein Problem, welches ein Urtheil über ihre Zeit nicht gestattet. Der Punkt des Omikron musste natürlich schwinden, als er für das Theta an Stelle des Kreuzes angenommen wurde[2]). Auch das Koppa ist noch in der Periode des Archaismus gewichen: es ist in der Todtenliste noch geschrieben, aber abgesehen von den *Fανακοι* des Rades finden wir *Λυκόφρων, πεδάFοικοι Inscr. antiq.* 40 (*πεδάFοιϙοι* ebenda 35). — Unsere Inschrift ist nach jedem Worte interpungirt; wie in ***Inscr. antiq.*** 5 die Präposition ist aber naturgemässer Weise der Artikel als mit seinem Substantiv zu einer Einheit zusammengehörig angesehen.

[2]) Die Inschrift des erwähnten Rades bietet Omikron ohne Punkt und ⊙ als Theta: wir müssten sie als die älteste ansehen, welche diese Formen wieder aufweist. Sie ist jedoch sehr auffallend dadurch, dass man, um sie lesen zu können, ein zweimaliges Versehen des Graveurs annehmen muss; denn dass nicht, wie man vermuthen könnte, die Lesung TOIFANAKOI nur durch einen Fehler der Publikation oder der Erhaltung aus TONFANAKON entstanden ist, lehrt ein Staniolabdruck, den der Verfasser der Freundlichkeit des Herrn A. S. Murray verdankt: der Raum zwischen dem zweiten Iota und der Interpunktion ist für die Vervollständigung jenes zu einem Ny zu gering. Unter diesen Umständen scheue ich mich nicht den Verdacht mitzutheilen, der sich einem ausgezeichneten Alterthumskenner bei der Betrachtung des Originals lediglich aus äusseren Kriterien ergeben hat, dass nämlich die Inschrift auf das echte Rad gefälscht sei. Dazu kommt, dass unsere Basis, mit der vereint das Rad aufgetaucht ist, für das FANAKOI der letzteren eine Erklarung bietet, wenn sie als Vorbild gedient hat, denn auf ihr ist thatsächlich der letzte Buchstabe des Götternamens für ein Iota genommen worden, da der am Rande der Verletzung hoch schwebende Ansatz am Ny erst erkannt wird, wenn man ihn sucht. Das FANAKOI konnte dann auch zur Bildung des Artikels mit der gleichen Endung veranlassen. Ich bin entfernt, ohne Autopsie, die hier allein entscheiden kann, ein Urtheil abgeben zu wollen und verkenne nicht das Bedenken, welches sogleich daraus gegen den Verdacht erhoben werden kann, dass der Fälscher sich als ein Mann von ebensoviel Unverstand wie Kenntniss erwiesen haben müsste; ich verkenne auch nicht die hohe Autorität der Beamten des britischen Museums, von denen Herr Murray auf meine Bitte die Inschrift nochmals genau untersucht hat und nach wie vor durchaus für ihre Echtheit eintritt. Immerhin erschien das Zusammentreffen der Umstände eigenthumlich genug, um durch ihre Mittheilung auch andere Kundige zur Prüfung des Originals aufzufordern, weil nur so der einmal aufgetauchte Verdacht gänzlich beseitigt werden konnte

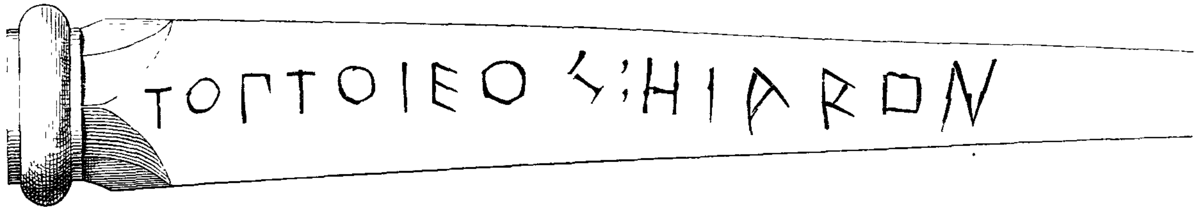
Die Dedicanten haben darauf verzichtet, vor den Göttern, denen sie ihre Gabe darbingen, den eigenen Namen zu nennen; sie beschränken sich darauf den ihres Vaters aufzuzeichnen, für dessen Deutung die Erinnerung an die Glosse des Hesych ***νίρον· μέγα*** vielleicht von Nutzen werden kann[3]). Ebenso haben die Söhne des Pariers Charopinos auf einem nach Delphi gestifteten Weihgeschenke die eigenen Namen verschwiegen und dasselbe damit gleichsam im Namen ihres Vaters dargebracht[4]). Mit diesem delphischen Weihgeschenk hatte das unsrige noch eine weitere Aehnlichkeit, indem beide aus der Gestalt eines im alterthümlichen Schema mit vorgesetztem linken Fusse dastehenden Mannes bestanden: auf der delphischen Basis sind die Fussspuren, auf der unsrigen die Füsse selbst erhalten. Ihre Arbeit, welche bloss die ungefähre Form ohne Andeutung auch nur der Zehen wiedergiebt, macht den Eindruck derselben Alterthümlichkeit wie die Inschrift; neben ihnen war die Basis vermittelst zweier erhaltener Nägel auf einem anderen Gegenstande befestigt; die Löcher, auch die von regelmässiger Gestalt, welche sie zeigt, sind zufällig entstanden. Was haben aber diese Figuren bedeutet? Für die delphische ist die Antwort leicht zu geben: es ist kein Grund in ihr nicht den Apollon vorauszusetzen, dem die Weihung unzweifelhaft galt. Allein die Kinder des Nirachas konnten die beiden Götter, an welche ihre Dedication gerichtet war, ebenso wenig in einer einzigen Figur darstellen lassen wie sich selbst, und so sind wir zu dem Schlusse genöthigt, dass sie der in der Inschrift bezeugten Pietät gegen ihren Vater noch einen weiteren Ausdruck dadurch geben wollten, dass sie den Göttern s e i n Bildniss darbrachten. Wir gewinnen damit aus sehr alter Zeit ein Zeugniss, dass das viel erörterte Schema nicht auf Darstellungen des Apollon beschränkt war, sondern auch für Menschen verwendet wurde[5]).

[3]) In der Todtenliste findet sich der Namensrest —*ραχας*, dem nach der Publikation der *στοιχηδόν* geschriebenen Inschrift nur der erste Buchstabe fehlt. Hier etwa einen Irrthum anzunehmen und *Νι]ράχας* zu vermuthen, ist kein Grund, da der von Röhl aufgenommene Name *Β]ραχᾶς* eine untadlige Ergänzung ergiebt, obwohl er, soviel ich weiss, nur aus jungen böotischen Inschriften bekannt ist.

[4]) *Bulletin de correspondance hellénique* VII S. 445. Die Inschrift ist in Delphi eingehauen. Der Herausgeber Haussoullier zählt die Merkmale auf, welche die Möglichkeit parischen Ursprungs ausschliessen, Ψ = Chi und O = *ο*, *ου*, hält dies aber nur für Abweichungen von dem bekannten parischen Alphabete.

[5]) Die Gründe, mit denen zuletzt Heydemann die Ansicht zu stützen gemeint hat, dass das Schema zunächst ausschliess-

2.



Die bis zu einer Länge von 21¼ Centimetern wohl erhaltene Lanzenspitze, deren Abbildung in der Grösse des Originals wir hier mittheilen, gehört dem Kunsthändler Herrn Hoffmann in Paris, dem für die bereitwillig gewährte Erlaubniss der Veröffentlichung das gelehrte Publikum mit uns den lebhaftesten Dank wissen wird.

Ueber die Herkunft ist ein äusserer Nachweis nicht vorhanden, doch bedarf es eines solchen kaum, da das Denkmal uns in seiner Aufschrift *τῶ Πτωϊῆος ἱαρόν* selbst seine Heimat nennt. Denn wir werden in *Πτωϊεύς* nur eine bisher nicht bekannte Namensvariante des böotischen *Ἀπόλλων Πτώϊος* erblicken wollen, da nichts gewöhnlicher ist als ein Schwanken lokalbezeichnender Adjectiva zwischen den Endungen *ος* und *ευς*. Unser Denkmal ist nicht die erste erhaltene Weihung an diesen Gott; zwei jüngere Anatheme sind von Ulrichs, Reisen und Forschungen I S. 238 und von Lolling in den Mittheilungen des archäologischen Instituts III S. 86 f. bekannt gemacht (Larfeld *Sylloge inscript. Boeot.* 181. 182).

Gegen die Identität des *Πτωϊεύς* mit dem ptoischen Apollon könnte eingewendet werden, dass unsere Weihung auch einem ptoischen Heros gelten könne, welcher im Gebiete des Gottes durch die Weihinschrift *ὀ|φίεσσι. ἥρωι Πτωΐ[οι* (*Inscr. antiqu.* 162) bezeugt sei. Allein mit diesem Heros muss es eine eigene Bewandtniss haben, denn dass der Bezirk eines nach einem Lokale zubenannten Gottes zugleich einen anonymen Heros verehrt habe, der ohne Individualnamen nur mit demselben lokalen Beiworte bezeichnet worden sei, ist nicht denkbar: mit dem Gotte, welchem das ptoische Land schlechthin geheiligt war, konnte nicht ein schlechthin ptoischer Heros rivalisiren. Nach bekanntem Brauche wurde der Gott von seinen Verehrern gern mit seinem blossen Beinamen bezeichnet, wie wir auch eine altböotische Weihung einfach *τοῖ Ἰσμηνίοι* dargebracht sehen (*Inscr. antiq.* 129): der Ausdruck *ὁ Πτώϊος* durfte nicht zweideutig sein. Diesen Erwägungen durch die Annahme ausweichen zu wollen, dass es neben dem vom Berge Ptoion benannten Apollon einen ‚schreckenden' Heros *Πτωϊεύς* gegeben habe — welche Namensform in der angeführten Inschrift in der That gestanden haben kann (*ἥρωι Πτωΐ[ῆι]*) —, scheint uns ganz unstatthaft, denn unmöglich konnten die Umwohner des Ptoion bei dem Worte *Πτωϊεύς* ihres heiligen Berges vergessen. Dass diese Form aber mit dem landschaftlichen Beinamen des Gottes zugleich den Begriff des ‚schreckenden' zu verbinden gestattete, mochte sie bei der Weihung kriegerischer Beute immerhin vor der anderen empfehlen; von einem der kreissenden Leto eingejagten Schrecken leitete in der That eine alte Etymologie den Namen des Berges ab, s. Stephanus von Byzanz u. *Ἀκραιφία*; Plutarch Pelopidas 16.

Wir halten es danach für ausgemacht, dass der Bezirk, in welchem der ptoische Apollon verehrt wurde, weder einem Heros *Πτώϊος* noch *Πτωϊεύς* einen Cult gewidmet haben kann. Den *Πτωϊεύς* der Lanzenspitze muss, wer ihn nicht für identisch mit dem Gotte nehmen will, auf ein anderes Gebiet verlegen, und obschon wir diesen Ausweg nicht durch einen bündigen Gegenbeweis abschneiden können, so wird er doch bei dem Mangel jeden Zeugnisses auf Wahrscheinlichkeit keinen besonderen Anspruch erheben dürfen. Aber von dem Heros der anderen Weihinschrift steht seine Heimath fest, und wenn unsere Gründe die Unmöglichkeit ergeben haben, dass er ein Nebenbuhler des ptoischen Gottes gewesen sei, so ist uns die Aufgabe gestellt, eine Auffassung zu finden, welche die Concurrenz beider ausschliesst. Dies ist der Fall, wenn der Heros nur auf einen fest bestimmten Kreis von Verehrern Anspruch hat: es scheint uns unzweifelhaft, dass wir ihn für einen heroisirten Todten zu nehmen haben, die, wie bekannt ist, öfter mit

lich für Apollon bestimmt gewesen sei (Zeitschrift fur bildende Kunst 1883 S. 33 Anm.), sind leicht gewogen. Er verweist auf das unzweifelhafte Apollobild einer rothfigurigen Vase, das diesen Typus zeigt, als ob Jemand bestritte, dass er auch für Apollon verwendet worden sei, und findet es auffällig, dass es in alter Zeit so viele Athletenbilder gegeben haben soll, als wenn die fraglichen Figuren, wenn nicht einen Apollon, nur einen Athleten darstellen könnten.

einer besonderen heroischen Bezeichnung ausgestattet wurden, ein *ἥρως εὔκολος*, ein *ἡγεμὼν ἀρχηγέτης* sind inschriftlich bezeugt. Diese Beispiele lehren, dass man bei der Umnennung Dahingeschiedener nicht Individualnamen, sondern allgemeine Bezeichnungen zu wählen liebte, und da, wie das zuerst angeführte zeigt, der neue Name durch die Hinzufügung eines Epitheton zum Gattungsworte ‚Heros' gewonnen werden konnte, so wäre es wunderbar, wenn nicht auch lokale Epitheta angewendet worden wären. Vortrefflich schickt es sich, dass in eine Weihung an den heroisirten Todten auch die Schlangen eingeschlossen werden, denen seine Ruhestätte heilig ist[6]). Wie verbreitet in früherer und späterer Zeit die Sitte der Heroisirung in Böotien war, bezeugen die von Körte, Mittheilungen des archäol. Institutes III S. 360ff. verzeichneten Bildwerke, deren eines (No. 140) noch in das fünfte Jahrhundert, also in dieselbe Epoche gesetzt wird, welcher auch das hier nachgewiesene älteste inschriftliche Beispiel angehört[7]).

M. Fränkel.

[6]) Beispiele einer Mehrzahl dem Todten heiliger Schlangen findet man Mittheilungen d. arch. Inst. IV S. 279 Anm. und Conze, Reise auf Lesbos Taf. IV, 5; das letztere ein Grabaltar mit der Inschrift *ὁ δᾶμος Ἀριστάνδρῳ τῶ Κλεοτείμω ἥρωι*: „obenauf sind zwei Schlangen, die als Grabesdämonen an den Libationen, für welche die mittlere Vertiefung bestimmt ist, Antheil zu nehmen scheinen". Deutlicher als durch diese Worte Conze's (a. a. O. S. 11) kann die Berechtigung der von uns vertretenen Beziehung kaum bekräftigt werden. — Vgl. auch Milchhöfer in den Mittheilungen d. arch. Inst. III S. 461.

[7]) Unsere Auffassung der beiden oben benutzten Beispiele der Umnennung bedarf der Begründung. Dass in der von Adolf Michaelis (Archäol. Zeitung 1875 S. 48) herausgegebenen und in ihrem Wortlaute durch nochmalige Untersuchung gegen Sallets Zweifel (Zeitschr. f. Numismatik V S. 330) vollkommen sicher gestellten Weihinschrift *ὁ δεῖνα] ἥρωι ἀνέθηκεν εὐκόλῳ* das letzte Wort Adjectivum, nicht Eigenname ist, scheint mir durch die Wortstellung ausser Frage zu stehen. Auf dem von mir (ebenda 1874 S. 148) bekannt gemachten Steine könnte *Εὔκολο[ς* dennoch Eigenname sein — er kommt in dem Inventar des attischen Asklepieion *Bullet. de corr. hell.* 1878 p. 431 Z. 17: 432 Z. 29 vor —; viel wahrscheinlicher aber ist es nach der Analogie des ersteren, dass das Wort auch hier adjectivisch gemeint ist, indem man darauf rechnete, dass der Leser etwa *ἔστι* oder *ἔστω* ergänzen werde. Dass *Εὐκόλ[ῳ* gelesen werden könne, schien mir die Photographie nicht zuzulassen; es wäre dann auch die Vertheilung der Inschrift sehr auffallend. — Die zweite der angeführten Inschriften hat A. von Sallet, der unermüdliche Vorkämpfer für die Zueignung der s. g. Todtenmahle an Asklepios, a. a. O. für seine Ansicht dadurch zu verwerthen gesucht, dass er ihren Inhalt als Beinamen dieses Gottes deutet. Die Inschrift bedarf zunächst der Richtigstellung, sie lautet

ΗΓΕΜΩΝΑΡΧΗΓΕΤΗΣ

Das zweite Eta, das so deutlich wie möglich ist, giebt Hollander's „Facsimile" als Alpha. Der Stein stammt aus Athen; er ist im Odeion des Herodes gefunden. Sallet hätte mithin nachweisen müssen, dass *Ἡγεμὼν ἀρχηγέτης* ein in Athen üblicher Beiname des Asklepios gewesen sei, obwohl er dort niemals, auch nicht bei der Ausgrabung des Asklepieion, aufgetaucht ist. Man würde jedoch immerhin zufrieden sein müssen, wenn der Doppelname irgendwo in Griechenland für Asklepios aufgezeigt werden könnte; Sallet selbst hielt es schon für ausreichend, dass eines seiner beiden Elemente dem Asklepios zukommt: er hiess nämlich nach Pausanias X 32, 12 in Tithora Archegetes. Dieser halbe Beweis wäre in jedem Falle nicht überzeugungskräftig, er wird dadurch ganz nichtig, dass nach demselben Pausanias X 4, 10 in Tronis ein unter dem Namen Archegetes verehrter Heros für einen „im Kriegswerk nicht unberühmten Xanthippos", also für einen heroisirten Menschen angesehen werden konnte. Nicht glücklicher ist der in derselben Zeitschrift X S. 172 gemachte Versuch ausgefallen, die andere Hälfte des Beweises nachträglich beizubringen. Sallet sieht seine Deutung bestätigt „durch die Beischrift eines alterthümlichen Reliefs, einer angeblich weiblichen Figur aus Arkadien. Dabei steht OMEΓA, was Furtwängler als Heroinenname *Ἀγεμώ* erklärt . . . Es ist natürlich *ἀγεμώ(ν)* zu lesen und dies bezieht sich, wenn die Figur wirklich ein Weib ist, auf die vielleicht abgebrochene männliche Figur, den Asklepios, oder der Beiname *ἡγεμών*, als Femininum, kommt der Gemahlin des Asklepios, der Hygieia zu." Es wird noch natürlicher sein, eine Inschrift nicht ohne Noth zu ergänzen, welche die zuverlässigsten Epigraphiker wie Kumanudes und Foucart als vollständig überliefert haben; ich kann Ulrich Köhlers Urtheil hinzufügen: der Ausfall eines Ny ist ihm nicht wahrscheinlich, da zwar die Ecke bestossen sei, aber die zerstörte Fläche für ein im Maasse der übrigen Buchstaben ausgeführtes Ny schmal erscheine: diesen Thatbestand zeigt auch die Abbildung *Ἐφημερὶς ἀρχαιολ.* 1874 Tafel 71 A. Die Eventualhypothese von dem abgebrochenen Asklepios erledigt sich von selbst, da das vermeintliche Relief eine Statue ist.

DREI ARCHAISCHE INSCHRIFTEN.

1.



Der Wunsch den bisher zweifelhaft gebliebenen Namen eines alten Künstlers festzustellen, veranlasste mich auf einer Durchreise durch Pesaro die bekannte altgriechische Säule, welche dort in der *biblioteca Olivieri* aufbewahrt wird, genauer zu untersuchen. Ihre Inschrift, deren parischen Ursprung Kirchhoff (Studien³ S. 65ff.) zuerst erkannt hat, ist in neuerer Zeit wiederholt herausgegeben und besprochen worden, aber nur nach Abklatschen, welche den schlechter erhaltenen unteren Theil nicht erkennen liessen; dem Original gegenüber liessen sich jedoch unter günstigen Umständen, wenn auch mit einiger Mühe, noch fast alle Einzelheiten feststellen.

Die Säule besteht aus grobkörnigem parischem Marmor und ist 0,675 lang erhalten. Sie hat 24 Cannelüren und zwar ionische; die ca. 1 cm breiten Stege zwischen denselben sind im oberen Theil ganz erhalten, nach unten hin mehr oder weniger abgestossen; die Cannelüren sind oben mit halbrunden Vorsprüngen abgeschlossen, welche aus dem glatten Hals der Säule dick in die Aushöhlungen hineinragen. Darüber ist das ursprüngliche Ende der Säule erhalten, ihre obere Fläche ist als Anschlussfläche behandelt, mit geglättetem Rande und rauhem Innern, zum Auflegen des Capitells, dessen Abakus der hier aufgestellten Votivstatue zur Basis diente. Unten dagegen ist die Säule horizontal glatt abgesägt, und zwar erst in neuerer Zeit, vermuthlich bei Aufnahme in das Museum, wo sie senkrecht aufgestellt werden sollte und man den schwer erkennbaren unteren Theil der Inschrift wohl übersah. Die Verjüngung ist ziemlich stark, der obere Durchmesser beträgt $34^1/_2$, der untere nur $31^1/_2$ cm.

Die Inschrift ist in festem, gleichmässigem Ductus, tief, aber in ziemlich schmalen, nur etwa 1 mm breiten Strichen eingegraben, die Künstlerinschrift offenbar von derselben Hand wie die Dedication, von der sie durch eine Cannelüre Abstand getrennt ist. Ihre Lesung kann nunmehr als sichergestellt betrachtet werden:

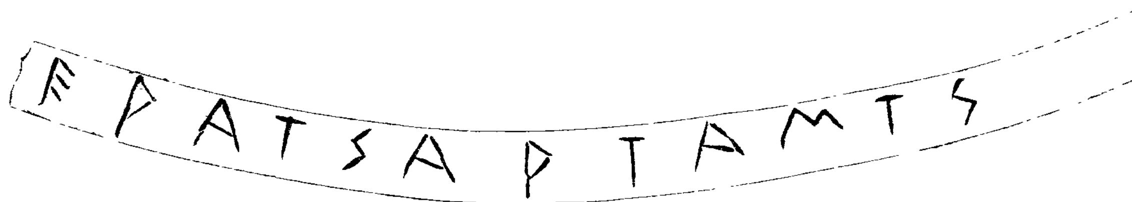
Ἄρτεμι, σοὶ τόδε ἄγαλμα Τελεστοδί[κη ἀνέθηκεν,
Ἀσφαλίου μήτηρ, Θερσέλεω θυγάτηρ.
τοῦ Παρίου ποίημα Κριτωνίδεω εὔχομ[αι εἶναι.

Der Name der Weihenden war schon von Röhl (*Inscr. Gr. antiq.* 402), der des Künstlers von Kaibel (*Epigr. Gr.* 750) ganz richtig vermuthet worden, doch ist meine Abschrift davon nicht etwa beeinflusst worden, da mir beide Werke auf der Reise nicht zugänglich waren. — Am schwierigsten sind die Buchstaben 18 und 19 in Zeile 2 zu erkennen, doch schien mir bei dem ersteren wenigstens der zweite Querstrich, der es von einem Lambda unterscheidet, sicher. In dem folgenden ⊙ ist der Punkt kaum mehr zu sehen und da in dem ersten *ω* der dritten Zeile der mittlere Theil gerade noch zerstört ist, können wir nur aus dem glücklicher Weise deutlich erhaltenen dritten *ω* am Schluss des Künstlernamens die Existenz des Punktes in der Mitte dieses Buchstabens auch für die anderen Fälle erschliessen.

Der Name Telestodike kehrt in einer auf Paros selbst gefundenen Weihung, ebenfalls an Artemis, wieder (*Inscr. Gr. antiq.* 401), und es ist nicht unmöglich, dass sich diese Inschrift auf die-

selbe Person bezieht wie die unsrige, denn die jüngeren Formen, welche einige Buchstaben der anderen in der Publication zeigen (ω ohne Punkt, ε, ϑ, während υ dort in der Form V auftritt), scheinen nicht einen so bedeutenden Zeitunterschied zu bedingen, dass nicht die eine Inschrift früher, die andere später auf Veranlassung derselben Person aufgezeichnet sein könnte.

2.



Die oben in Originalgrösse abgebildete Inschrift steht auf dem Rande eines runden Blechkessels von fast 1 cm Breite, der in einer Länge von 30 cm erhalten ist; er ist aus dem nach innen doppelt gebogenen starken Metall gebildet. Von dem dünn gehämmerten Blech des Kessels sind nur einige kleine Ansätze erhalten; sein ursprünglicher Durchmesser betrug ca. 34 cm. Die Buchstaben sind breit und sicher, aber etwas stumpf eingravirt, der Anfang der Inschrift fehlt, während sie am Ende vollständig ist.

Nach Aussage des Händlers, welcher das Stück in Kalavryta kaufte, ist es dort in der Nähe gefunden, eine Angabe welche durchaus glaubwürdig erscheint. Wir haben somit hier zum ersten Male eine sicher der Landschaft Achaia entstammende archaische Inschrift vor uns.[1]) Dazu stimmt die Form des Iota ⟨, welche die den Inschriften der achäischen Colonien in Italien eigenthümliche ist; auch kann es nicht befremden, in dieser Landschaft einem Weihgeschenk an Artemis zu begegnen, als deren Cultstätten in Achaia ausser Patrae noch Aigeira, Pellene und mehrere andere Orte bekannt sind (Paus. VII, 19; 20, 7; 26, 3; 27, 3 etc.).

Die Namensform *Ἀρταμιτι* ist wohl als blosses Versehen des Schreibers für *Ἀρτάμιτι* anzusehen; die davor erhaltenen Buchstaben .. *εϱατι* werden als Rest eines Beinamens der Göttin zu betrachten sein.

[1]) Die von Rohl (*Inscr. Gr. antiq.* 123) dieser Landschaft zugetheilte Inschrift eines aus Olympia stammenden Bronzehelms kann schon darum keineswegs für sicher achaisch gelten, weil sie — selbst wenn wirklich ihre Schriftformen jede andere Provenienz ausschlössen — natürlich eben so gut einer der Colonien als dem Mutterlande angehören kann.

3.



Block aus grobem, rauh behauenem Tuff 0,60 lang und 0,34 breit, welchen ich am 2. Juni 1882 in der Palaeopolis, der alten Stadt Elis, in der Vorhalle eines Hauses (des Georgios Albaniotis) eingemauert fand. Die Buchstaben sind breit und regelmässig 8—9 cm hoch eingehauen, nur einige etwas beschädigt; doch kann die Form des P und ebenso die des vierstrichigen Sigma nicht zweifelhaft sein. Wird durch dies letztere die Inschrift in das fünfte Jahrhundert herabgewiesen, so verbietet andererseits ihr ganzer Schriftcharakter sie jünger als dieses anzusetzen. Der Stein erschien mir vollständig, er wird als Grabstein zu betrachten und *Ἀριστόνι(κος* oder *Ἀριστονί(κη* zu lesen sein.

K. Purgold.

SCHALE DES KACHRYLION.

Die ehemals Leake, jetzt dem Fitzwilliam-Museum zu Cambridge angehörende Schale des Kachrylion hat nicht, wie Panofka Archäol. Zeitung 1846 S. 206 angiebt, schwarze, sondern rothe Figuren. Brunn (Künstlergesch. II S. 702) war sonach völlig im Recht mit seinem Verdachte, dass lediglich ein Versehen des Berichterstatters vorliege, da von Kachrylion nur rothfigurige Vasen bekannt sind.

Wir verdanken die erwünschte Mittheilung Herrn A. S. Murray, dem Herr Professor Sidney Colvin, Director des Fitzwilliam-Museums, den ihm zu Ohren gekommenen Thatbestand bestätigt hat. Red.

BERICHTE.

SITZUNGSBERICHTE.

Archäologische Gesellschaft in Berlin.

Sitzung vom 7. November. An neuen Schriften wurden u. A. vorgelegt: Michaelis *Ancient Marbles in Great Britain*; Catalog des *Musée de Ravestein* III; *Papers of the archeological Institute of America* II; Schliemann Reise in der Troas; v. Jan die griech. Saiteninstrumente; Wieseler die Biehlersche Gemmensammlung; Ramsay *Studies in Asia minor*; Gozzadini *Utensile tratto della necropoli Felsinea*. — Herr Dr. Purgold berichtete als Gast über die letzten Arbeiten in Olympia, insbesondere über die Revision der Inschriften, der er sich im Auftrage der k. Akademie der Wissenschaften im Sommer d. J. unterzogen hat Die Sammlung der olympischen Inschriften (ca. 1100) wird an Zahl und Bedeutung nur von der in Athen vereinigten übertroffen und wächst überdies noch immer, da sich unter der grossen Masse zu Tage geförderter Steine stets noch neue beschriebene vorfinden. Diese zuletzt gefundenen, meist sehr schwer lesbaren Inschriften abzuschreiben, war die nächste Aufgabe des Vortragenden. Eine weitere bestand in der nochmaligen Vergleichung der früheren Abschriften mit den Originalen, welche trotz der Sorgfalt, die von vornherein auf die Herausgabe verwendet worden ist, nicht unerhebliche Resultate ergab. Von den nach Olympiaden aufgezeichneten Listen der priesterlichen Beamten konnte eine fast vollständige Reihe zusammengestellt werden, die in der zweiten Hälfte des ersten Jahrhunderts vor Chr. beginnend einen Zeitraum von vier Jahrhunderten umfasst. Von den durch neue Stücke ergänzten Inschriften hob der Vortragende die Weihung eines Ptolemäers hervor, welcher die Statue eines Spartaners nach Olympia stiftete; es zeigt sich jetzt, dass die Statue auf einer grossen Säule stand. Solcher Votivsäulen sind in Olympia noch zwei andere, ähnliche auch auf Delos und Samothrake zum Vorschein gekommen; sie sind die hellenischen Vorbilder der römischen Siegessäulen (z. B. der Trajanssäule), sind aber selbst nur eine ins Grosse gesteigerte Fortsetzung der altgriechischen Sitte, Säulen selbständig zur Aufstellung von Statuen, Weihgeschenken und als Grabmonumente zu verwenden. — Herr Curtius erläuterte zwei Photographien, welche Herr von Sabouroff nach einer neuen Erwerbung seiner Sammlung zur Vorlage in der Gesellschaft hatte anfertigen lassen. Sie stellen eine Thonfigur aus Korinth von über $1/3$ Lebensgrösse dar, trefflich mit der Färbung erhalten. Es ist ein nackter Jüngling, wahrscheinlich Hermes, bekränzt, mit dem linken Arm auf einen Baumstamm sich lehnend, über den die Chlamys hängt; die Füsse sind gekreuzt, die rechte Hand liegt auf dem Rücken. Die Figur hat im Ausdruck des Kopfes, in Behandlung des Haares, des fallenden Gewandes u. s. w. einen unverkennbaren praxitelischen Charakter. — Ebenderselbe legte noch den Aufsatz von Müller-Strübing (in Fleckeisens Jahrbüchern) vor, der die Legende von Phidias' Tod behandelt und sich mit guten Gründen gegen die neuerdings weitverbreitete Ansicht ausspricht, dass die Nachricht vom Tode des Meisters in Elis die besser beglaubigte und auf Philochoros zurückgehende sei. — Herr Fränkel sprach über den archaischen Terracottentypus einer sitzenden Frau (s. oben S. 265). — Herr Mommsen legte den Abklatsch eines in den pomptinischen Sümpfen gefundenen Meilensteines vor, der schon seit einigen Jahren bekannt, aber erst jetzt von Herrn Dressel in Rom vollständig entziffert worden ist. Es ist wahrscheinlich der älteste aller erhaltenen Meilensteine, gesetzt von zwei curulischen Aedilen, P. Claudius, des Appius Sohn, und einem Furius, von denen der erstere vermuthlich derselbe ist, welcher im ersten punischen Kriege die Seeschlacht bei Drepana gegen die Karthager verlor. Ist diese Zeitbestimmung richtig, so ist die Inschrift wenig jünger als der älteste der Scipionensarkophage; merkwürdig ist sie überdies, weil sie aufs Neue bestätigt, was bisher nur durch zwei Inschriften einigermaassen bezeugt war, dass die Wegeaufsicht in der Campagna von Rom den Aedilen zukam. Um so mehr ist es zu bedauern, dass dieses ehrwürdige und wichtige, in der nächsten

Nähe von Rom gefundene Denkmal jetzt in dem Posthause von Mesa als Tischfuss dient, zu welchem Ende man zur Einlassung der Platte in die Inschrift (die auf der Oberfläche des Steines steht) ein Loch gebohrt und dieselbe verdeckt hat. Es kann keinem Zweifel unterliegen, dass die italienische Regierung dieser Barbarei, wenn sie davon Kunde erhält, schleunig ein Ziel setzen und den Stein nach Rom schaffen lassen wird.

CHRONIK DER WINCKELMANNSFESTE.

Athen. In der Eröffnungssitzung des Institutes am 9. December sprach Herr Köhler über Regierung und Verwaltung der hellenistischen Reiche, Herr Dörpfeld über die Skeuothek des Philon.

Rom, 15. December. Herr Gatti trug eine Untersuchung vor über den Ort und die Bestimmung des *caput Africae*. Die frühesten Erwähnungen desselben finden sich in den seit der Zeit Hadrians, vielleicht schon Trajans begegnenden Inschriften der *paedagogi a capite Africae*. Nach der gewöhnlichen Annahme der Topographen wäre *caput Africae* eine Strasse auf dem Caelius vom Colosseum nach *SS. quattro Coronati*. Dass aber das *caput Africae* vielmehr ein öffentliches Gebäude war, ergiebt sich daraus, dass sowohl die Regionare wie der Mönch von Einsiedeln, welche die Strassen überhaupt nicht nennen, dasselbe unter den Denkmälern und Gebäuden der zweiten Region aufführen. Die *via capitis Africae* kann also, wofür überdies auch noch eine Stelle des Probus spricht, nicht mit dem *caput Africae* identisch sein, sondern nur von demselben ihre Benennung erhalten haben.

Für die Bestimmung der Richtung des in mittelalterlichen Urkunden bis zum 15. Jahrhundert vielfach erwähnten *vicus capitis Africae* untersuchte der Vortragende die Begrenzung vieler in demselben befindlichen Häuser. Er fand, dass die Strasse nicht vom Colosseum nach *SS quattro*, sondern im rechten Winkel zu dieser Richtung verlief und genau der heutigen *via della Navicella* entsprach. Diese ist sicher antik und die einzige, die in den ältesten Stadtplänen auf dieser Seite des Caelius angezeigt ist. Da nun zwischen dieser Strasse und *SS. quattro*, und ebenso zwischen ihr und dem Tempel des Claudius nie andere Spuren als von Privatgebäuden zum Vorschein gekommen sind, so zieht der Vortragende daraus den Schluss, dass das *caput Africae* innerhalb des Dreiecks gelegen haben muss, das seine Spitze bei dem *arcus Dolabellae* hat, und dessen Seiten gebildet werden durch die letzte Strecke der caelischen Wasserleitung, die Südseite des Tempels des Claudius und die *via della Navicella*, d. h. die alte *via capitis Africae*. Diese Grenzbestimmung wird bestätigt einmal durch den Umstand, dass sich vom Colosseum bis *SS. quattro* und bis *S. Stefano rotondo* nie Spuren oder Reste gefunden haben, die von einem öffentlichen Gebäude herrühren könnten, sondern nur innerhalb des beschriebenen Raumes; sodann dadurch, dass genau an diesem Platz im J. 1663 die grosse Basis CIL. VI 1052 gefunden wurde, welche eine grosse Anzahl von *paedagogi a capite Africae* dem Kaiser Caracalla errichteten.

Ueber die Bestimmung des *caput Africae* geben Inschriften Auskunft, in denen nach demselben benannte *paedagogi, unctores* und *vernae* des kaiserlichen Hauses begegnen; von einem der letzteren heisst es, dass er starb als *caputafricensis,* als er schon *deputabatur inter vestitores* des Hofes. Es ist also das *caput Africae* das *paedagogium Caesaris,* die Erziehungsanstalt der *pueri* oder *vernae domus Augustae*; die *paedagogi puerorum a capite Africae* sind also wahrscheinlich identisch mit den in anderen Inschriften genannten *paedagogi* oder *praeceptores puerorum Caesaris nostri*. Andere Bedienstete in dieser Erziehungsanstalt, welche wir aus Inschriften kennen, sind der *magister iatrolipta puerorum Caesaris nostri,* der *Aug. lib. a supellectile p. C. n.,* die *ornatrix p. C. n.* u. s. w.

Schliesslich weist der Vortragende noch auf die Graffiti in der *domus Gelotiana* auf dem Palatin hin: ‚der und der (Sklave) *exit de paedagogio*‘, in welchen er Aeusserungen der Freude kaiserlicher *vernae* erkennt, die aus der Erziehungsanstalt austreten, um nun am Hofe Pagendienste zu versehen.

Herr Prof. Helbig las über die homerische Beschreibung des Schildes des Achill. Er verwarf die Annahme, dass diese Beschreibung auf einem wirklich existirenden Schild beruhe, da es für solche Decoration eines Schildes in

der altorientalischen wie in der altgriechischen Kunst an jeglicher Analogie gebricht. Vielmehr ist die Decoration unter dem Eindruck phönikischer Metallarbeiten vom Dichter componirt; insbesondere entsprechen der Schilderung die bekannten phönikischen Silberschalen. Die Reliefs dieser Schalen berühren sich vielfach in den Stoffen wie in der Vortragsweise, soweit sich die letztere aus der Beschreibung erkennen lässt, mit den vom Dichter beschriebenen Scenen. Besonders kenntlich ist der Einfluss eines Bildwerks in der Schilderung der belagerten Stadt (Il. 18, 509—540). Die Angabe, dass zwei Heere die Stadt mit verschiedenen Absichten belagern, ist höchst auffällig, und die zwanzig Verse später erwähnte Volksversammlung, aus der die Belagerer zum Kampf aufbrechen, steht in keiner Beziehung zu den vorher berichteten Ereignissen. Offenbar schwebte dem Dichter für den Anfang seiner Beschreibung eine bildliche Darstellung vor, ähnlich der, welche auf einer phönikischen Schale von Amathus angebracht ist. Die Stadt bildet hier den Mittelpunkt und theilt das Belagerungsheer in zwei Theile, was den Dichter zu der Annahme zweier Belagerungsheere veranlasste; die Volksversammlung improvisirte er, als es galt, die zuerst beschriebene Scene mit der folgenden Kampfscene zu verknüpfen. Der Vortragende wies schliesslich darauf hin, dass die Beschreibung bereits die Fähigkeit verräth, die Scenen, aus denen sie zusammengesetzt ist, nach künstlerischen Principien anzuordnen.

Berlin, 1. December. Die Festsitzung der archäologischen Gesellschaft zu Ehren Winckelmanns konnte auch in diesem Jahre nicht an dem Gedenktage selbst stattfinden, da die Räume des Architektenhauses anderweitig in Anspruch genommen sind. Herr Curtius begrüsste die zahlreich erschienenen Mitglieder und anwesenden Gäste, unter denen sich der Cultusminister Herr von Gossler befand, und legte zunächst das 42. Festprogramm, „die Befreiuug des Prometheus“ von Dr. Arthur Milchhöfer, vor. Sodann gedachte er des schmerzlichen Verlustes, den auch die Gesellschaft durch den Tod des Geheimen Raths Goeppert im Laufe des Jahres erlitten hat. Endlich wies derselbe auf die im Saale ausgestellten Gegenstände hin: die im Maassstabe 1 : 10 jetzt vollendeten Restitutionen der beiden Giebelfelder des Zeustempels von Olympia, welche Herrn Bildhauer Richard Grüttner verdankt werden; die ersten Tafeln aus Furtwängler's Publikation der Sammlung Sabouroff; das bei Wasmuth erschienene Werk: Die Funde von Olympia (in einem Bande); den Abdruck von 4 Sectionen der attischen Karten (Athen-Hymettos, Athen-Peiraieus, Kephisia, Pyrgos) und die Aufnahme der Sectionen Pentelikon und Spata. — Herr Suphan sprach über Winckelmanns Bedeutung für die deutsche Bildung und Litteratur, welche darin zu Tage tritt, dass alle namhaften Schriftsteller seiner und der nächsten Generation zu ihm Stellung nehmen. Herders Verhältniss zu Winckelmann stellt sich am schönsten dar in dem „Denkmal Johann Winckelmanns“, einer durch das erste Preisausschreiben der hessischen Gesellschaft der Alterthümer vom Jahre 1777 veranlassten Schrift, die nach dem im vorigen Jahre in Kassel aufgefundenen Originalmanuscript (in Herders Nachlass in Berlin befindet sich eine Copie vom Jahre 1778 und der erste Entwurf) kürzlich von A. Duncker veröffentlicht worden ist. Herder hat Winckelmanns Schriften, besonders die Geschichte der Kunst des Alterthums, früh zum Gegenstande eingehendster Studien gemacht, aus denen seine Vorstellungen von der hellenischen Welt und vom Kunstschönen erwachsen sind. Ein gleichgestimmtes, enthusiastisches Gemüth, hat er Winckelmanns Kunstandacht damals in sich aufgenommen und zeitlebens diese Jugendstimmung und mit ihr die bewundernde Pietät eines Schülers gegen Winckelmann bewahrt, unbeirrt durch mancherlei gewichtige Bedenken gegen sein historisches System, die er, um sie Winckelmann selbst zu unterbreiten, schon in Riga formulirt hatte. In seinen ersten Schriften ist Herder ein begeisterter Verkünder des griechischen Kunstideals und der Grösse Winckelmanns, dessen säculare Bedeutung für unsere Cultur, Litteratur und Sprache er zuerst erfasst und mit landsmannschaftlichem Stolze gepriesen hat. Derselbe Geist herrscht in dem „Denkmal“ und in allen seinen späteren Aeusserungen über ihn, in denen die Winckelmann-Verehrung des jüngeren Geschlechts einen classischen Ausdruck gefunden hat. — Herr Hauptmann Steffen legte die Resultate seiner topographischen Aufnahmen in Argolis dar, welche durch zwei Kartenblätter, Argolis mit Mykenä und dem Heräon (1 : 12500) und die Akropolis von Mykenä (1 : 750) nebst den Befestigungen von Tiryns (1 : 2000) enthaltend, veranschaulicht wurden. Da Mykenä's Lage im äussersten Winkel von Argos der Atridenburg für Beherr-

schung der Inachos-Ebene nur untergeordnete Bedeutung zuweist, den eigentlichen Mittelpunkt der Ebene in geographischer wie militärischer Beziehung vielmehr Argos bildet, so muss ein starkes Mykenä neben Argos auf einem Gegensatz zwischen beiden beruhen, ein Gegensatz, den die Sage in der Gegenüberstellung der Prötiden von Argos und der Perseiden von Mykenä, Midea und Tiryns andeutet. In der That stammen die Ringmauern von Tiryns und Mykenä, wie die völlige Identität ihrer Anlage zeigt, aus derselben Epoche. Bei Mykenä aber ist neben dem ältesten kyklopischen Baustil der entwickeltere Stil einer jüngeren Epoche wahrzunehmen, welche die Sage von den Pelopiden her datirt, einer zweiten Gruppe asiatischer Einwanderer, welche über den Isthmus kommend die Perseidenburg von Mykenä eroberten und zu einer grossartigen Offensivposition gestalteten. Dass das Mykenä der Pelopiden seine rückwärtigen Verbindungen mit Korinth hatte, darüber lässt das wieder aufgefundene Hochstrassennetz der heroischen Zeit keinen Zweifel. Von den drei durch die Hauptthäler des Gebirges vorgeschriebenen Wegen hatten die Eroberer den strategisch günstigsten, d. h. den mittleren gewählt, der in fast gerader Linie an dem Burgfelsen von Mykenä vorüberführt und einer Streitmacht auch die beiden anderen, nur 5 bzw. 7 Kilometer abliegenden Deboucheen sicherte. Von diesen drei bisher völlig unbekannten Hochstrassen, die sich unter den Mauern von Mykenä vereinigten, sind sehr ausgedehnte Reste gefunden worden. Eine vierte ging von hier nach dem Heräon, gleichfalls aus zahlreichen Spuren erkennbar. Auch die Schwäche der Nordostecke der Burg, welche bei geringer Frontausdehnung an zwei Seiten durch Bergabhänge überragt wird, spricht dafür, dass man einen Angriff vom Gebirge her nicht fürchtete. Aus dem Bedürfniss der Raumgewinnung, sowie aus fortificatorischen Gründen ergab sich die Nothwendigkeit einer unteren Stadtbefestigung, welche indess nur einen Theil der Stadt umfasste. Dagegen gehört zur Vervollständigung der Festungsanlagen eine ganze Reihe detachirter Forts, meist aus polygonalen Quadern erbaute Thürme, welche bogenförmig die ganze zwei Meilen lange Front des Grenzgebirges umspannten und das Missverhältniss schwinden lassen, welches Thukydides zwischen der geringen räumlichen Ausdehnung der Atridenburg und ihrer universalhistorischen Bedeutung fand. — Die Mauern von Mykenä sind wie die von Tiryns ihrer Masse nach aus unbehauenen Blöcken erbaut, dann aber in einer späteren Epoche auf etwa ein Drittel ihres Umfanges theils zur Sicherung gegen Erklettern, theils zum Schmucke mit behauenen Blöcken bekleidet worden. Die detachirten Befestigungen sind fast alle im Stil dieser jüngeren Epoche gebaut. An besonders stark profilirten Stellen hat Mykenä wie Tiryns Doppelmauern mit Längsgalerien in der inneren Mauer, aus welchen die Besatzung auf die äussere niedrigere Mauer treten konnte. Quer durch den Hauptwall liefen bei beiden Ringmauern Ausfallpforten (Poternen), welche bei der geringen Anzahl der Thore und dem Mangel des Festungsgrabens eine Nothwendigkeit waren. Die Stützmauer östlich vom Löwenthor gehört zur ursprünglichen Anlage, so dass die Gräberschachte von vornherein in den Felsen getrieben sein müssen. Der Plattenring aber, der die Ecken der Gräberschachte schneidet, ist jüngeren Datums und hat keine fortificatorische Bedeutung, sondern nur die eines Temenos. Seinetwegen musste die Ringmauer auf der Westseite etwas nach Westen verschoben werden, um einen Rondengang zwischen dieser und der Stützmauer des Plattenringes herzustellen. Die Gräber sind also jünger als die ursprüngliche Anlage der Perseidenburg, aber älter als der Plattenring. Der Atridenpalast ist nicht mit Schliemann in den Gebäuderesten südlich des Plattenringes zu erkennen, sondern auf dem Gipfel der Burg, wo grossartige Fundamentmauern nachweisbar sind. — Herr Mommsen las über die ehemals Hamiltonsche, jetzt Berliner Excerpten-Handschrift n. 458, das Collectaneenbuch des Pietro Donato, der von 1429—1447 den Bischofssitz von Padua inne hatte. Soweit sie aus Schriftstellern entlehnt sind, sind diese Collectaneen ohne wesentliche Bedeutung; im Vordergrunde stehen die Inschriften, unter diesen eine, welche wahrscheinlich nur in dieser Handschrift erhalten ist und die Kunde des Umbaues der Thermen in Reims durch Constantin den Grossen aufbewahrt hat. Weitaus die Mehrzahl der Inschriften gehört nach Rom und Oberitalien und sie stammen zum grössten Theil aus den Sammlungen des Cyriacus von Ancona, stehen aber an Alter und Ursprünglichkeit allen sonst bekannten Excerpten aus denselben voran. Ein Theil derselben, die jetzt siebente Lage des Bandes (ursprünglich ein selbstständiger Quinternio), rührt sogar von Cyriacus' eigner Hand her, wie sich aus der Ueberschrift der Rückseite des ersten Blattes *R. D. Petro episcopo Patarino Kyriacus Anconitanus* und aus

den Schriftzügen ergiebt. Auch auf Blatt 120 der Handschrift hat Cyriacus in die Adversarien seines Freundes — er verkehrte im Hause des Bischofs auf seiner oberitalischen Inschriftenreise im Jahre 1443 — eine Bemerkung über das Digamma eingetragen. Was er dem Bischof von dem Epigramm berichtet, welches Hesiod *apud Heliconem in tripode Musis ipse dicarat* und das Cyriacus *ἐν Θεσσαλονίκᾳ in marmore Atticis consculptum litteris* gelesen haben will, ist ausser der aus Gellius entnommenen Ortsangabe und dem der planudischen Anthologie entlehnten Epigramm alles eigene Erfindung des Schreibers. Auch die eigenhändigen Aufzeichnungen des Cyriacus bieten in der Hauptsache nur Bekanntes; doch machen die eingestreuten Zeichnungen nach antiken Bau- und Kunstwerken, namentlich die am 6. April 1436 aufgenommene Ansicht der Westfront des Parthenon mit den Giebelfiguren, bei aller ihrer Flüchtigkeit und Mangelhaftigkeit davon eine Ausnahme. Denn wenn diese Zeichnungen auch anderswoher schon bekannt waren, so zeigen doch die jetzt wieder entdeckten Originale, in wie hohem Grade ungenau und entstellt die bisher bekannten Copien waren. Somit haben die bis vor wenigen Wochen schlechthin unbekannten Collectaneen des Pietro Donato nicht blos ein hohes culturgeschichtliches Interesse, sondern bieten der Epigraphik wie der Archäologie auch realen Gewinn und der Band der Hamiltonschen Excerpta wird unter den handschriftlichen Schätzen Berlins stets einen hervorragenden Platz behaupten. — Zum Schluss sprach Herr Curtius über die Giebelgruppen des Zeustempels zu Olympia. Winckelmann hatte von einem griechischen Tempelgiebel noch keine Vorstellung, denn erst nach den Entdeckungen von 1811 wurde es möglich, eine ganze Giebelgruppe so vollständig herzustellen, wie der äginetische Westgiebel aus Thorwaldsens Atelier hervorging. Eine neue Epoche auf diesem Gebiet bezeichnet die Aufdeckung von Olympia, welche nicht weniger als drei im Ganzen vollständige Giebelgruppen geliefert hat: die des Megarer-Schatzhauses und die beiden des Zeustempels. Die Wichtigkeit der letzteren beruht darauf, dass sie schon im Alterthum beschriebene Werke namhafter Meister sind, dass sie einer genau zu begrenzenden Zeit und zwar der wichtigsten Entwickelungsperiode griechischer Plastik, der ersten Hälfte des 5. Jahrhunderts, angehören, dass sie bei aller Verwandtschaft des Stils doch die grösste Verschiedenheit untereinander zeigen und dass sie endlich Gegenstand einer öffentlichen Concurrenz gewesen sind. Das Wort *ἀκρωτήρια* auf die Decoration von Giebelspitze und Giebelecken zu beschränken, liegt kein Grund vor; wir sind vielmehr berechtigt, darunter die plastischen Arbeiten im Giebelfelde und auf demselben zu verstehen. Auch ist bei Pausanias noch eine Ueberlieferung zu erkennen, dass der Urheber des Westgiebels den zweiten Preis erhalten habe.

Bonn. Der Verein von Alterthumsfreunden im Rheinlande hatte für seine diesjährige Winckelmannsfeier die Frage in den Vordergrund gestellt, ob die Mainzer Brücke römischen oder karolingischen Ursprungs sei.

Herr Dr. Cathiau, Vorstand der Gewerbeschule in Karlsruhe, gab zunächst eine Uebersicht über die seit einem Jahrhundert im Rheinbette gemachten Funde; es haben allein die seit 1880 in Angriff genommenen Arbeiten zur Entfernung von 11 alten Strompfeilern ein ausserordentlich reiches Material zu Tage gefördert, welches dem Mainzer Museum übergeben worden ist. Da über die Zeit der Erbauung Zeugnisse gänzlich fehlen, verglich der Redner die bisher vorgebrachten Ansichten mit den Fundergebnissen. Sein Resultat war, dass die erste stehende Brücke zu Mainz im letzten Jahrzehnt des ersten Jahrhunderts unserer Zeitrechnung durch Trajan, der von 92 bis 98 am Rhein, grösstentheils zu Mainz, residirt habe, ausgeführt worden sei. Auf den Pfeilern, beziehungsweise Rostpfählen dieser ersten Brücke mögen dann wiederholt Reconstructionen stattgefunden haben.

Die Existenz einer steinernen Bogenbrücke zu Mainz wurde entschieden in Abrede gestellt. Dagegen spreche die ganze Anlage, insbesondere die Abmessungen der Pfahlroste, sodann der Umstand, dass kein einziges Werkstück aufgefunden ist, welches einem Wölbstein auch nur ähnlich sähe, ferner die geringe Menge von Steinmaterial, dessen Gesammtheit kaum für die Herstellung eines Sechstels der 34 Bogen langen Rheinbrücke hingereicht haben würde. Es sei jedoch nicht ausgeschlossen, dass die schon vor Generationen beseitigten Landpfeilerreste zur Erzielung der richtigen Höhenlage der Holzconstruction über dem höchsten Wasserstande des Rheines mit der dazu erforderlichen Steigung in Steingewölben hergestellt gewesen sei.

Zur Erläuterung seines Vortrages hatte der Redner ein sorgfältig gearbeitetes Modell seiner Reconstruction ausgestellt. Indem er dieselbe mit der

bekannten Lyoner Bleimedaille verglich, deren Echtheit er, gestützt auf die Publication von Fröhner, rückhaltlos anerkennt, zeigte er, wie die Holzbogenbrücke, nach der auf der Trajanssäule dargestellten Donaubrücke zu Turn-Severin, den Eindruck einer Steinbogenbrücke gemacht haben könne, wenn man sie in ähnlicher Weise gegen die Unbill der Witterung mit Brettern verschalt denke, wie dies heute noch bei den zum Theil nach Wiebeking'schem System als Bogensprengwerk, zum Theil in gewöhnlicher Sprengwerkform ausgeführten Holzbrücken in Baiern, Tyrol und der Schweiz der Fall sei.

Herr Dombaumeister Tornow aus Metz sprach hierauf über eine Reiter-Statuette Karls des Grossen, welche sich bis Ende des vorigen Jahrhunderts im Dome zu Metz befunden, dann in den Besitz des bekannten Archäologen Albert Lenoir, schliesslich in den der Stadt Paris gelangte, welche sie dem Museum Cernavalet einverleibt hat. Der Redner führte aus, dass dieses Reiterbild im Dome zu Metz alljährlich am 28. Januar, dem Todestage Karls, auf einem den Lettner krönenden Marmortische, von vier Lichtern umgeben, aufgestellt worden sei. Den Tisch hat der Redner auf einem offenen Thürmchen des Metzer Domes wieder entdeckt.

Auf die historische Kritik der Statuette einzugehen, hatte der Redner Herrn Professor aus'm Weerth gebeten, welcher ausführte, dass so gut wie man kaiserliche Reiterfiguren in Elfenbein geschnitten, ein Aachener Künstler auch, angeregt durch die von Karl dem Grossen von Ravenna nach Aachen gebrachte Reiterstatue Theodorichs, sich an einem kleinen Bronzebilde des Kaisers versucht haben könne. Die Beschreibungen, welche die Zeitgenossen von Karls Erscheinung und Tracht gäben, stimmten mit dem dargestellten Bilde überein; nur in der naturalistischen Bildung des Pferdes lägen Schwierigkeiten, denen man aber durch die Annahme begegnen könne, der Künstler habe ein antikes Vorbild direct copirt. Doch resumirte sich der Redner dahin, dass eine Entscheidung über das Kunstwerk sich nicht nach der im Saale ausgestellten Copie von Barbadienne, sondern lediglich durch Untersuchung des Originals herbeiführen lasse.

Kiel. In Kiel wurde das Winckelmannsfest doppelt begangen: einmal durch einen Vortrag des Herrn Prof. Foerster im akademischen Philologen-Verein über Kaiser Hadrian und die bildenden Künste, sodann durch einen öffentlichen in der Aula der Universität gehaltenen Vortrag des Herrn Prof. Forchhammer über die Religion der alten Athener.

Frankfurt a. M. Am 9. December wurde der Geburtstag Winckelmanns von den Vereinen für Geschichte und Alterthumskunde und für das historische Museum gemeinsam feierlich begangen. Seit einigen Jahren werden die Vorbereitungen abwechselnd von diesen Vereinen getroffen; dieses Jahr lagen dieselben dem Alterthumsverein ob. Den Festvortrag hielt Herr Archivar Dr. Grotefend über das Wappenwesen der Griechen. Die Griechen hatten das Wappen bereits zu grosser Ausbildung gebracht; seine Kenntniss verdanken wir hauptsächlich Ernst Curtius. Der Gebrauch bildlicher Zeichen, um die Beziehung eines Gegenstandes zum Besitzer urkundlich auszudrücken, hängt innig mit dem Gebrauch der Siegel zusammen, der in Griechenland sehr allgemein war und offenbar aus dem Oriente stammt. Die Wappen wurden für die der Religion, dem Staate und den Privaten angehörigen Gegenstände angewendet; die Privatwappen finden wir auf den Schilden; Familienwappen der späteren Zeit sind uns an manchen Stellen erhalten. Sie unterscheiden sich von den orientalischen durch ihre Einfachheit; es sind z. B. Götterkopf, Aehre, Taube, Anker, Bogen, Füllhorn, Dreizack, Keule, Leier. Nur hier und da kommen gesuchtere Wappen vor; so wird dem Alcibiades Hochmuth vorgeworfen, weil er sich einen geflügelten Eros zum Wappen nahm.

VERZEICHNISS DER MITGLIEDER DES KAISERLICH DEUTSCHEN ARCHÄOLOGISCHEN INSTITUTS.

Ordentliche Mitglieder der Centraldirection.

Herr A. Conze, *Vorsitzender der Centraldirection.*
- E. Curtius
- H. Kiepert
- A. Kirchhoff
- Th. Mommsen

(*Mitglieder der Kgl. Akademie der Wissenschaften*)

- Fr. Krüger
- R. Schöne

(*in Berlin.*)

- H. Brunn, *in München.*
- R. Kekulé, *in Bonn.*
- A. Michaelis, *in Strassburg.*
- J. Overbeck, *in Leipzig.*

Auswärtiges Mitglied der Centraldirection.

Herr J. de Witte, *Paris.*

Secretariat von Rom.

Herr W. Henzen, *erster Secretär.*
- W. Helbig, *zweiter Secretär.*

Secretariat von Athen.

Herr U. Koehler, *Secretär.*
- H. G. Lolling.
- W. Doerpfeld, *Architekt.*

Ehrenmitglieder der Centraldirection.

Herr R. Lepsius, *ehemaliger Vorsitzender der Centraldirection.*
- S. Birch, London.
- G. Fiorelli, Rom.
- A. F. Guerra y Orbe, Madrid.
- G. Minervini, Neapel.
- C. Newton, London.
- L. Renier, Paris.
- A. v. Reumont, Burtscheid.
- G. B. de Rossi, Rom.
- L. Stephani, Petersburg.
- Graf G. v. Usedom, Berlin.

Ehrenmitglieder des Instituts.

Seine Kaiserliche Hoheit der Kronprinz des deutschen Reichs und von Preussen.

Herr G. d'Agostino, Campolattaro.
- Fürst M. A. Borghese, Rom.
- Colucci-Pascià, Alexandria.
- March. Durazzo, Genua.
- Graf G. Gozzadini, Bologna.
- R. v. Keudell, Rom.
- F. Krüger, Berlin.

Frau Gräfin E. Lovatelli-Caetani, Rom.

Herr G. de Meester de Ravestein, Mecheln.
- Graf H. von Moltke, Berlin.
- Baron F. von Platner, Rom.
- L. v. Ranke, Berlin.
- Graf S. Stroganoff, Petersburg.
- Fürst A. Torlonia, Rom.

Ordentliche Mitglieder des Instituts.

Herr F. Adler, Berlin.
- A. Allmer, Saint-Vallier (Drôme).
- G. M. Arezzo di Targia, Syrakus.
- I. I. Bachofen, Basel.
- G. Baracco, Rom.
- A. de Barthélemy, Paris.
- O. Benndorf, Wien.
- S. Birch, London.
- I. Blackie, Edinburg.
- E. Le Blant, Rom.
- C. Bötticher, Berlin.
- P. Borgia barone di Cadiddi, Syrakus.
- E. Bormann, Marburg.
- P. Bortolotti, Modena.
- M. Botkine, Petersburg.
- H. Brugsch, Berlin.
- H. Brunn, München.
- L. Bruzza, Rom.
- F. Buecheler, Bonn.
- C. Bursian, München.
- Aless. Castellani, Rom.
- Aug. Castellani, Rom.
- S. Cavallari, Palermo.
- M. Chabouillet, Paris.
- March. B. Chigi, Siena.
- A. Conze, Berlin.
- E. Curtius, Berlin.
- G. Dennis, Smyrna.
- H. Dessau, Berlin.
- W. Dittenberger, Halle.
- C. Dilthey, Göttingen.
- O. Donner, Frankfurt a. M.

Herr H. Dressel, Rom.
- F. von Duhn, Heidelberg.
- E. Egger, Paris.
- R. Engelmann, Berlin.
- Eustratiades, Athen.
- Can. E. Fabiani, Rom.
- F. v. Farenheid, Beynuhnen.
- G. Fiorelli, Rom.
- A. Flasch, Erlangen.
- P. W. Forchhammer, Kiel.
- R. Förster, Kiel.
- P. Foucart, Athen.
- A. W. Franks, London.
- M. Fränkel, Berlin.
- J. Friedlaender, Berlin.
- L. Friedlaender, Königsberg.
- W. Fröhner, Paris.
- A. Furtwängler, Berlin.
- R. Gaedechens, Jena.
- F. Gamurrini, Monte S. Savino.
- R. Garrucci, Rom.
- G. Gatti, Rom.
- H. Grimm, Berlin.
- A. F. Guerra y Orbe, Madrid.
- W. Helbig, Rom.
- v. Heldreich, Athen.
- W. Henzen, Rom.
- F. Hettner, Trier.
- L. Heuzey, Paris.
- H. Heydemann, Halle.
- G. Hirschfeld, Königsberg.
- O. Hirschfeld, Wien.
- A. Holm, Palermo.
- E. Hübner, Berlin.
- C. Humann, Smyrna.

Herr G. Jatta, Ruvo.
- F. Imhoof-Blumer, Winterthur.
- H. Jordan, Königsberg.
- L. Julius, München.
- E. Kastorchis, Athen.
R. Kekulé, Bonn.
- F. Kenner, Wien.
- A. Kirchhoff, Berlin.
- U. Köhler, Athen.
- G. Körte, Rostock.
- St. Kumanudis, Athen.
- P. Lampros, Athen.
- R. A. Lanciani, Rom.
- A. H. Layard, Constantinopel.
- R. Lepsius, Berlin.
- G. Loeschcke, Dorpat.
- H. G. Lolling, Athen.
- C. Lorentzen, Coburg
- O. Lueders, Athen.
- Giac. Lumbroso, Rom.
- A. Mau, Rom.
- A. Michaelis, Strassburg.
- L. A. Milani, Florenz.
- A. Milchhoefer, Göttingen.
- G. Minervini, Neapel.
- A. Mommsen, Schleswig.
- Th. Mommsen, Berlin.
- L. Müller, Kopenhagen.
- A. S. Murray, London.
- C. Negri, Hamburg.
- C. Newton, London.
- H. Nissen, Strassburg.
- J. Oppert, Paris.
- J. Overbeck, Leipzig.
- Pantazides, Athen.
- J. H. Parker, Oxford.
- A. Pellegrini, Rom.
- G. Perrot, Paris.
- P. Pervanoglu, Triest.
- E. Petersen, Prag.
- G. de Petra, Neapel.
- S. Phintiklis, Athen.
- L. Pigorini, Rom.
- E. Pinder, Cassel.
- G. Ponzi, Rom.
- R. St. Poole, London.
- A. Postolacca, Athen.
- A. Prachof, Petersburg.
- F. v. Pulszky, Pest.
- A. Rizos Rangabé, Berlin.
- A. Reifferscheid, Breslau.
- E. Renan, Paris.
- L. Renier, Paris.
- A. v. Reumont, Burtscheid.
- A. Rhusopulos, Athen.
- H. v. Rohden, Hagenau.
- C. Robert, Berlin.
- P. Rosa, Rom.
- G. Romanos, Corfu.
- G. B. de Rossi, Rom.
- M. St. de Rossi, Rom.
- E. de Ruggiero, Rom.
- M. Ruggiero, Neapel.
- E. v. Sacken, Wien.
- A. Salinas, Palermo.
- A. v. Sallet, Berlin.
- G. Scharf, London.

Herr J. Schmidt, Athen.
- J. Schmidt, Halle.
- L. Schmidt, Marburg.
- R. Schöne, Berlin.
- J. Schubring, Lübeck.
- Fürst A. Sibirsky, Petersburg.
- L. Stephani, Petersburg.
- E. Stevenson, Rom.
- C. Tissot, London.
- L. Torelli, Rom.
- G. Treu, Dresden.
- L. Urlichs, Würzburg.
- H. Usener, Bonn.
- L. Ussing, Kopenhagen.
- C. L. Visconti, Rom.
- Graf M. de Vogüé, Paris.
- W. H. Waddington, Paris.
- E. Wagner, Karlsruhe.
- R. Weil, Berlin.
- C. Wescher, Paris.
- F. Wieseler, Göttingen.
- Zachariae von Lingenthal, Gross-Kmehlen.
- C. Zangemeister, Heidelberg.
- I. Zobel de Zangroniz, Madrid.

Correspondirende Mitglieder des Instituts.

1. In Italien.

Rom: Herr Raff. Ambrosi.
- F. Barnabei.
- Cerrutti.
- C. Descemet.
- D. Farabulini.
- A. Guglielmotti.
- Ch. Hülsen.
- V. Jernstedt.
- C. Lange.
- G. Lignana.
- F. Martinetti.
- O. Marucchi.
- L. Nardoni.
- P. Narducci.
- S. Pieralisi.
- L. Saulini.
- E. Schwartz.
- C. Simelli.
- C. Stornaiuolo.
- G. Tomassetti.
- L. Tongiorgi.
- V. de Vit.
- N. Wendt.

Adria: - F. A. Bocchi.
Agnone: - F. S. Cremonese.
Amalfi: - M. Camera.
Anagni: - Petriconi.
Ancona: - C. Ciavarini.
Appignano: - Graf E. Tamburoni-Armaroli.
Aquila: - R. Cavarocchi.
- G. Ricci.
Arce: - F. Grossi.
Assisi: - A. Cristofani.
Arezzo: - A. Fabbroni.
Ascoli Piceno: Herr G. Gabrielli.
- G. Paci.
Ascoli Satriano: - P. Conte.
Asti: - E. E. Maggiora Vergana.
Avezzano: - O. Mattei.
Bagnacavallo: - Can. Balduzzi.
Bari: - A. Loehrl.
- G. Milella.
Benevent: - A. Mancini.
- S. Sorda.
- V. Colle de Vita.
Bergamo: - G. Mantovani.
Bettona: - Bianconi.
Bevagna: - E. Mattioli.
Bojano: - B. Chiovitti.
Bologna: - E. Brizio.
- L. Frati.
- A. Zannoni.
Brescia: - P. da Ponte.
Brindisi: - G. Tarantini.
Bucino: - P. Bosco.
Cagliari: - R. Chessa.
- V. Crespi.
- F. Nissardi.
Caiazzo: - G. Faraone.
Caltanisetta: - L. Mauceri.
Capua: - G. Jannelli.
Casale: - G. Canna.
Cassino: - F. Ponari.
Catania: - C. Sciuto-Patti.
Catanzaro: - Grimaldi.
Chianciano: - G. Bartoli-Avveduti.
Chiusi: - Can. G. Brogi.
- P. Bonci-Casuccini.
- Nardi-Dei.
Cividale: - De Orlandis.
Civitacastellana: - St. Fedeli.
Collelongo: - C. Mancini.
Como: - C. Vignati.
Corneto: - L. Dasti.
Cremona: - St. Bissolati.
- F. Robolotti.
Curti: - C. Patturelli.
Eboli: - G. Augelluzzi.
Este: - L. Benvenuti.
- F. Cordenons.
- Gasparini.
- G. Pietrogrande.
- A. Prosdocimi.
Fano: - L. Masetti.
Fermo: - March. Raffaelli.
Ferentino: - A. Giorgi.
Ferrara: - Mons. Antonelli.
Florenz: - O. Bonci-Casuccini.
- D. Comparetti.
- A. Gennarelli.
- Th. Heyse.
- March. C. Strozzi.
Fondi: - G. Sotis.
Fontanarosa (Principato Ultra): - P. Bianchi
Forlì: - L. Buscaroli.
- A. Santarelli.

Formia:	Herr	A. Rubini.
Fossombrone:	-	A. Vernarecci.
Gallipoli:	-	E. Barba.
Genua:	-	A. Sanguineti.
	-	Santo Varni.
Genzano:	-	F. Jacobini.
Gesualdo (Principato Ultra):	-	F. Catone.
S. Giovanni in Carico:	-	D. Santoro.
Girgenti:	-	G. Picone.
S. Giuliano del Sannio:	-	P. d'Abbate.
Gubbio:	-	U. Baldelli.
	-	Graf Beni.
	-	G. Mazzatinti.
Isola del Liri:	-	G. Nicolucci.
Lecce:	-	Herzog di Castromediano.
Livorno:	-	F. Corazzini.
Lodi:	-	V. Poggi.
Macerata:	-	Graf A. Silveri-Gentiloni.
Macerata Feltria:	-	March. G. Antimi-Clari.
Mailand:	-	A. d'Ancona.
	-	B. Biondelli.
	-	A. Brambilla.
	-	Seveso.
Mantua:	-	W. Braghirolli.
	-	A. Mainardi.
	-	A. Portioli.
S. Marcellino:	-	L. de Paola.
Marsala:	-	S. Struppo.
Marsico nuovo:	-	E. Rossi.
Mileto:	-	Lombardo Comite.
Mirabella:	-	V. Ferri.
Modena:	-	A. Crespellani.
	-	F. Coppi.
Montalcino:	-	G. Santi.
Montelione (Calabria):	-	March. Sitizzano
Monterino di Bisaccia:	-	G. Caraba.
Monteroduni bei *Isernia:*	-	F. Scioli.
Monte S. Giuliano:	-	G. Castronovo.
Muro:	-	L. Maggiuli.
Narni:	-	March. G. Eroli.
Neapel:	-	A. Bourguignon.
	-	Fürst Colonna-Stigliano.
	-	Baron C. Minieri-Ricci.
	-	G. Novi.
	-	R. Smith.
	-	A. Sogliano.
	-	M. Spinelli. Fürst von Scalea.
	-	G. Zigarelli.
Nereto (prov. di Teramo):	-	D. Guidobaldi de' baroni di S. Egidio.
Nidastore:	-	A. Monti.
Nocera (Umbria):	-	Can. R. Carnevali.
Novara:	-	Stef. Grosso.
Oneglia:	Herr	D. Pareto.
Orvieto:	-	Graf A. Cozza.
	-	Graf E. Faina.
	-	Can. F. Lazzarini.
	-	R. Mancini.
Osimo:	-	G. Cecconi.
	-	I. Montanari.
Padua:	-	E. Ferrai.
Palazzuolo:	-	G. Italia Nicastro.
Palma:	-	Lombardi.
Parma:	-	G. Mariotti.
Penne:	-	Felzani.
Perugia:		G. Bellucci.
	-	G. Calderoni.
	-	L. Carattoli.
	-	P. Montecchini.
	-	A. Rossi.
	-	Graf G. B. Rossi-Scotti.
Pesaro:	-	March. C. Antaldi.
Pescolamazza:	-	G. D. Orlando.
Piansano:	-	G. Bracchetti.
Piedimonte d'Alife:	-	G. Egg.
	-	M. Visco.
Pisa:	-	P. Paganini.
Portogruaro:	-	D. Bertolini.
Ravenna:	-	S. Busmanti
	-	F. Lanciani.
	-	G. Martinetti-Cardoni.
Recanati:	-	Graf A. Mazzagalli.
Reggio (Cal.):	-	D. Vitrioli.
Reggio (Emil.):	-	G. Chierici.
Rignano:	-	G. Morelli.
Salerno:	-	G. Pecori.
S. Salvatore:	-	Pacelli.
Sangiorgio a Liri:	-	G. Lucciola.
Sanseverino:	-	Graf S. Servanzi-Collio.
Saponara:	-	Can. F. P. Caputi.
Sarzana:	-	March. A. Remedi
Sepino:	-	G. Mucci.
Sestino:	-	Can. L. Rivi.
Sezze:	-	F. Lombardini.
	-	G. Porri.
Spoleto:	-	G. Sordini.
Sulmona:	-	A. de Nino.
Syrakus:	-	E. di Natale.
	-	S. Politi.
Terracina:	-	Graf A. Antonelli.
Todi:	-	Graf L. Leoni.
	-	G. Pierozzi.
Tolfa:	-	Valeriani.
Trapani:	-	Graf G. Hernandez di Carrera.
Trevico (Principato Ultra):	-	Can. A. Calabrese.
Treviso:	-	F. Lanza.
Turin:	-	A. Fabretti.
	-	E. Ferrero.
Turin:	Herr	G. Müller.
	-	V. Promis.
	-	O. Silvestri.
Urbino:	-	Graf P. Gherardi.
Urbisaglia:	-	F. S. Palazzetti.
Venafro:	-	Can. S. Vitali.
	-	F. Lucenteforte.
Venedig:	-	A. Bertoldi.
	-	T. Luciani.
Venosa:	-	G. Lioy.
Ventimiglia:	-	G. Rossi.
Viterbo:	-	G. Bazzichelli.
	-	B. Falcioni.
Volterra:	-	A. Cinci.
	-	Cav. Maffei.

2. In Griechenland.

Artake:	Herr	Limnios.
Athen:	-	M. Deffner.
	-	K. Dimitriadis.
	-	M. Dimitsas.
	-	K. Kaftanzoglu.
	-	Karapanos.
	-	P. Kavadias.
	-	D. Kokidis.
	-	S. Lampros.
	-	Latischeff.
	-	K. Mylonas.
	-	E. Oberg.
	-	O. Puchstein.
	-	H. Schliemann.
	-	P. Stamatakis.
Chalkis:	-	A. Matsas.
Missolunghi:	-	W. E. Colnaghi.
Syra:	-	A. Blastos.
Thera (Santorino):	-	G. de Cigalla.
Tripolizza:	-	N. Stephanopulos.
Vitolo:	-	A. Dimitriadis.
Volo:	-	N. Georgiadis.

3. In Deutschland.

Berlin:	Herr	R. Bohn.
	-	R. Borrmann.
	-	J. Kaupert.
	-	B. König.
	-	W. Koner.
	-	F. Piper.
	-	H. Röhl.
	-	L. Stern.
	-	A. Trendelenburg.
	-	A. Wolff.
Bonn:	-	C. Justi.
	-	E. Lübbert.
	-	A. Schaefer.
Breslau:	-	M. Hertz.
	-	A. Rossbach.
Carlsruhe:	-	Hochstaetter.
	-	H. Luckenbach.
Cassel:	-	L. S. Ruhl.
Colberg:	-	E. Maass.
Deutz:	-	Wolf.
Dresden:	-	Graf Bludoff.

Dresden:	Herr	F. Hultsch.
	-	C. Woermann.
Düsseldorf:	-	J. Schneider.
Elberfeld:	-	C. Bardt.
Frankfurt a. M.:	-	J. Becker.
	-	F. Thiersch.
Gebweiler:	-	G. Schlumberger.
Giessen:	-	A. Philippi.
Glückstadt:	-	D. Detlefsen.
Göttingen:	-	A. Wilmanns.
Greifswald:	-	A. Kiessling.
	-	A. Preuner.
	-	U. v. Wilamowitz-Moellendorff.
Halle:	-	O. Frick.
	-	R. Gosche.
	-	G. Kramer.
	-	H. Keil.
Hamburg:	-	C. Curtius.
Hannover:	-	H. Kestner.
Heidelberg:	-	C. Wachsmuth.
Hildesheim:	-	v. Werlhoff.
Jena:	-	H. Gelzer.
Kloppenburg:	-	G. v. Alten.
Leipzig:	-	G. Ebers.
	-	M. Zurstrassen.
Mainz:	-	L. Lindenschmit.
	-	F. Schneider.
	-	F. Umpfenbach.
	-	Wittmann.
Marburg:	-	L. v. Sybel.
München:	-	W. Christ.
	-	W. Meyer.
	-	F. Reber.
Nürnberg:	-	R. Bergau.
Oldenburg:	-	H. Stein.
Potsdam:	-	R. Schillbach.
	-	L. Wiese.
Quedlinburg:	-	R. Merkel.
Rostock:	-	G. Kaibel.
Schwerin:	-	F. Schlie.
Strassburg:	-	I. Dümichen.
	-	R. Schoell.
	-	W. Studemund.
Stuttgart:	-	W. Lübke.
	-	E. Paulus.
Trier:	-	C. G. Schmidt.
	-	Schneemann.
Tübingen:	-	E. Herzog.
	-	L. Schwabe.
Wiesbaden:	-	v. Cohausen.

4. In Belgien.

Gent:	Herr	A. Wagener.
Lüttich:	-	H. Schuermans.

5. In Dänemark.

Kopenhagen:	Herr	C. Hansen.
	-	Worsaae.

6. In England.

London:	Herr	J. W. Donaldson.
	-	I. Evans.
London:	Herr	R. Fergusson.
	-	C. D. E. Fortnum.
	-	P. Gardner.
	-	B. V. Head.
	-	Lord R. Houghton.
	-	W. Watkiss Lloyd.
	-	E. Oldfield.
	-	P. Le Page Renouf.
	-	F. C. Penrose.
	-	H. Rawlinson.
	-	L. Schmitz.
	-	C. Roach Smith.
	-	T. Spratt.
	-	W. S. W. Vaux.
Cambridge:	-	Churchill Babington.
	-	S. Colvin.
	-	S. S. Lewis.
Chesters:	-	J. Clayton.
Edinburg:	-	W. C. Trevelyan.
Fenny Compton:	-	Hicks.
Landulph:	-	Fr. V. I. Arundell.
Lincoln:	-	Rev. C. Wordsworth.
Manchester:	-	Rev. T. P. Lee.
Newcastle-upon-Tyne:	-	J. Collingwood-Bruce.
Oxford:	-	J. Wordsworth.
South-Shields:	-	R. Blair.
Swanscombe:	-	G. C. Renouard.
Torquay:	-	E. Lee.
Wrington Rectory, Wells:	-	H. M. Scarth.
York:	-	J. Raine.

7. In Frankreich.

Paris:	Herr	De Bacq.
	-	Carpentin.
	-	H. Daumet.
	-	V. Baltard.
	-	E. Desjardins.
	-	E. Guillaume.
	-	F. Lenormant.
	-	Mantellier.
	-	Morey.
	-	E. Piot.
	-	F. Ravaisson-Mollien.
	-	Ch. Robert.
	-	A. Schöne.
	-	Graf Tyszkiewicz.
	-	A. Héron de Villefosse.
Arles:	-	H. Clair.
Autun:	-	Desplaces de Martigny.
Embrun:	-	J. Roman.
St. Germain:	-	Claude Rossignol.
Marzy:	-	F. Bompois.
Montélimar:	-	Fl. Valentin.
Nancy:	-	P. Decharme.
Nancy:	Herr	Th. Homolle.
Nizza:	-	F. Brun.
	-	M. A. Carlone.
Sens:	-	F. Lallier.
Vence:	-	E. Blanc.

8. In Holland.

Haag:	Herr	I. Rutgers.
Amsterdam:	-	J. P. Six.
Herzogenbusch:	-	C. B. Hermanns.
Rotterdam:	-	U. Boissevain.

9. In Oesterreich.

Wien:	Herr	W. Klein.
	-	C. v. Lützow.
	-	E. Reinisch.
	-	H. Swoboda.
Agram:	-	S. Ljubić.
	-	P. Matković.
	-	F. Rački.
	-	Sablyar.
Carlstadt:	-	G. Reiter.
Deva:	-	Ad. Varadi v. Kemend.
Klausenburg:	-	H. Finály.
Mitrović:	-	Z. I. Gruić.
Budapest:	-	I. Hampel.
	-	A. v. Kubinyi.
	-	G. Paur.
	-	F. Romer.
	-	C. v. Torma.
Ragusa:	-	Kasnačić.
Sajo Udvarhely:	-	A. Bardocz.
Spalato:	-	G. Alačević.
	-	F. Bratanić.
	-	M. Glavinić.
Trient:	-	G. B. Zanella.
Triest:	-	C. Gregorutti.
Zara:	-	G. Boglić.

10. In Portugal.

Lissabon:	Herr	S. P. M. Estacio da Veiga.
Braga:	-	J. J. de Silva Pereira Caldas.
Guimarães:	-	F. Martins Sarmento.
Oporto:	-	J. de Vasconcellos.

11. Rumänien.

Bukarest:	Herr	I. A. Odobescu.

12. Russland.

Petersburg:	Herr	G. Kieseritzky.
	-	B. v. Köhne.
	-	M. Kutorga.
	-	C. Lugebil.
	-	Pomialowsky.
	-	T. Struve.
	-	T. Zielinsky.
Helsingfors;	-	Gylden.

Moskau: Herr Buslaieff.
- C. Görtz.
- P. Leontieff.
- Graf Al. Ouvaroff.

Odessa: - N. Kondakoff.

13. Schweden.

Stockholm: Herr O. Montelius.

14. Schweiz.

Avenches: Herr A. Caspari.
Basel: - J. J. Bernoulli.
Zürich: - H. Blümner.

15. Spanien.

Madrid: Herr R. P. Fidel Fita.
- P. de Gayangos.
- M. Oliver Hurtado.

Madrid: Herr I. F. Riaño.
- E. Saavedra.
Barcelona: - Alvaro Campanér y Fuertes.
- Manuel de Bofarul y Sartorio.
Cadiz: - M. Ruiz Llull.
Cangas de Onis: - R. Frascinelli.
Elche: - A. Ibarra y Manzoni.
Gerona: - C. Pujol y Camps.
Granada: - M. de Gongora.
Leon: - D. de los Rios.
Malaga: - R. Berlanga.
- G. Loring.
Medina Sidonia: - M. Pardo de Figueroa.
Pamplona: - I. Oliver Hurtado.
Tarragona: - B. Hernandez y Sanahuya.
Valencia: - V. Boix.

16. Vereinigte Staaten von Nord-Amerika.

Meadville: Herr G. F. Comfort.
New-York: - R. K. Haight.

17. Türkei.

Constantinopel: Herr A. Mordtmann.
- J. H. Mordtmann.
- G. Schroeder.
Cairo: - M. Kabis.
Chios: - Gurias.
- A. Papadopulos.
Famagusta (Cypern): - M. Ohnefalsch-Richter.
Larnaka (Cypern): - Cerrutti.
Smyrna: - Ivanoff.
- Papadopulos Kerameus.
- W. M. Ramsay.

REGISTER

VON

R. KLETTE.

Br. = Bronze. *G.* = Gemme *R* = Relief. *T.* = Terracotte. *V.* = Vase.

I.

II. EPIGRAPHISCHES REGISTER.

K = Künstler. *O* = Olympia. *S* = Sieger.

Griechische Inschriften

Lateinische Inschriften

ARCHÄOLOGISCHE ZEITUNG

HERAUSGEGEBEN

VOM

ARCHÄOLOGISCHEN INSTITUT DES DEUTSCHEN REICHS.

JAHRGANG XLI

1883.

REDACTEUR: DR. MAX FRÄNKEL.

BERLIN,

DRUCK UND VERLAG VON G. REIMER.

1884.

INHALT.

MISCELLEN.

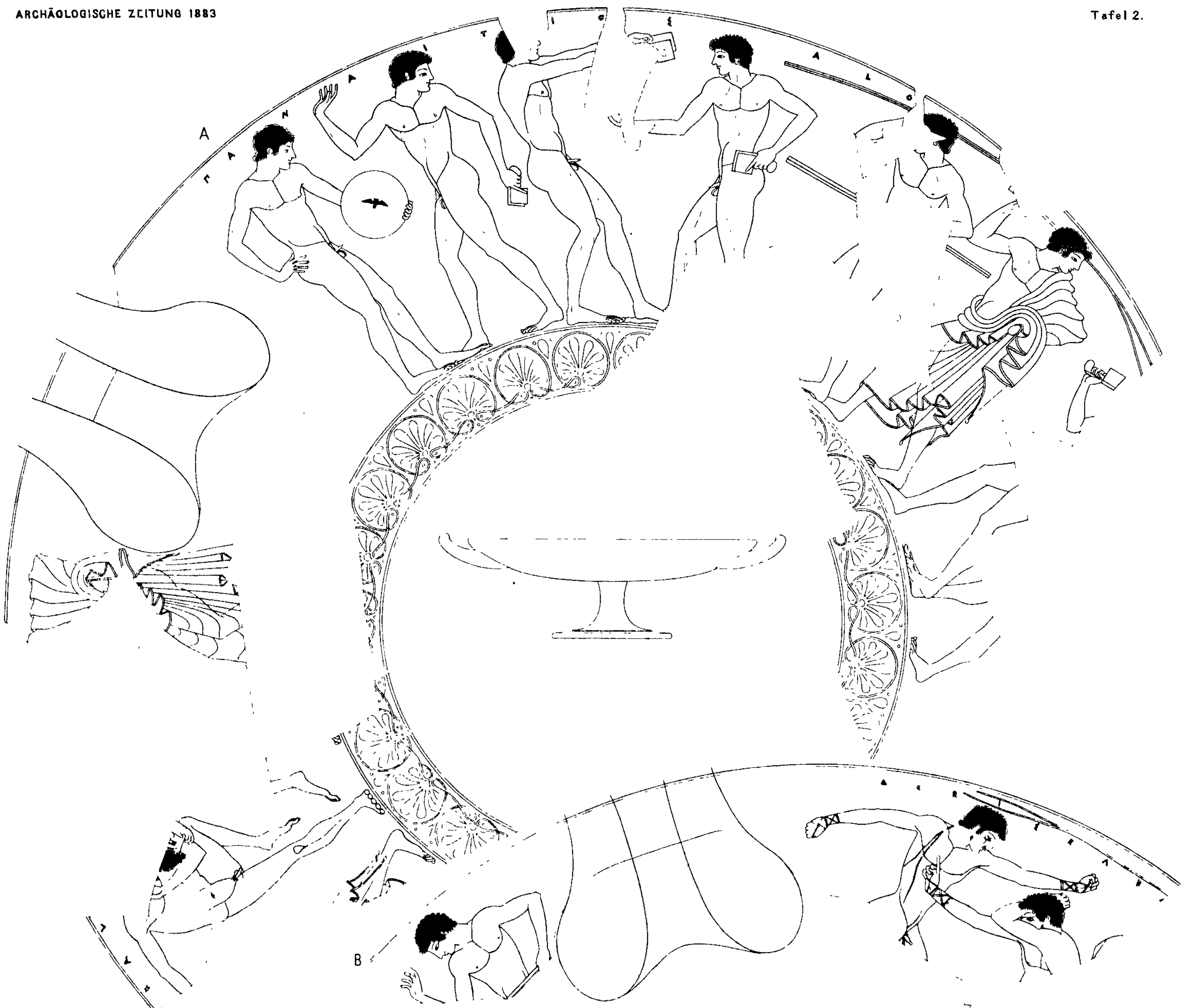
BERICHTE.

ABBILDUNGEN.



ZWEI SCHALEN DES DURIS [A. B.]

Innenbilder



ZWEI SCHALEN DES DURIS [A B.]

Aussenbilder.





SCHALE DES DURIS [C.]



SCHALE DES DURIS [D.]

NEUE DURISSCHALEN DES BERLINER MUSEUMS.

(Tafel 1—4.)

Die Reihe der erhaltenen und bezeichneten Gefässe von der Hand des Duris wird auf das Erfreulichste durch vier neue, leider nur unvollkommen erhaltene Schalen des Berliner Museums erweitert, welche auf Taf. 1—4 veröffentlicht werden.

A und *B* (Tafel 1. 2).

Die beiden ersten derselben, deren Fundort Vulci ist, beanspruchen ein ganz besonderes Interesse wegen ihrer ungewöhnlichen Grösse[1]), der Bemalung auch des inneren Randes[2]) und des Umstandes, dass sie als genau sich entsprechende Gegenstücke gearbeitet sind. Freilich ist von *B*, ausser einem nicht gezeichneten kleinen Fragment mit Pferdeköpfen im Profil nach links, nur eine Scherbe mit Resten der Darstellung rechts und links von einem Henkelansatz erhalten; aber das Vorhandene genügt, um erkennen zu lassen, dass *B* auf dem äusseren und inneren Rande dieselben Gegenstände darstellte wie *A*; nur sind, was wohl zu beachten ist, die Figuren des inneren Randes auf *A* nach rechts, auf *B* nach links profilirt. Dass Duris der Maler ist, wird uns nur auf *B* — die Inschrift ΔΟΡΙΣ ΕΛΡ steht rechts vom Henkelansatz — gesagt; doch reicht dies Zeugniss vollkommen aus, um auch *A* diesem Maler mit Sicherheit zuzuschreiben.

Bei der Schale *A* hat besonders das grosse, von einem Mäander eingefasste Innenbild erheblich gelitten, jedoch nicht soweit, dass wir über die Situation im Unklaren blieben. Auf dem Boden, der durch eine bis in den Mäander einschneidende Sehne gebildet ist, steht nach links gewendet ein vollgerüsteter, jugendlicher Krieger, dessen Wange der erste Flaum bekleidet. Den im oberen Theile zerstörten Kopf bedeckt ein Helm, dessen Bügel fast ganz durch die Einrahmung des Bildes abgeschnitten ist. Unterhalb des runden, von der linken Hand gehaltenen Schildes[3]) kommen die Lederstreifen des Panzers, die Falten des kurzen Chiton und zwei Zipfel der Chlamys zum Vorschein. Die auffallend dünn gehaltenen Beine sind mit Schienen, die sehr langen Füsse mit Sandalen versehen. Von der Lanze, welche wir uns in der zerstörten Rechten zu denken haben, ist nur der untere Theil des Schaftes erhalten.

Von Interesse ist bei dieser Figur vor Allem der ungemein fein gezeichnete Schmuck des Schildes; auf dem durch einen schwarzen Strich angedeuteten Boden reitet nach linkshin auf einem

[1]) [Die Redaction beabsichtigte die Schalen im Maassstabe von ⅔ zu geben; durch ein Versehen der Reichsdruckerei sind jedoch die Zeichnungen auf das Format der Zeitung verkleinert worden, wodurch die Innenbilder einen Maassstab von etwas über, die Aussenbilder von etwas unter ½ erhalten haben. Die Form von *A* auf Tafel 2 ist ungefähr im Verhaltniss von 1 : 9: der obere Rand hat einen Durchmesser von 44,3 Cm.]. Von *A* ist ausser dem Gezeichneten ein ganz kleines Stückchen vom inneren Randbilde mit einigen nicht bestimmbaren Strichen erhalten. — Beide Gefässe sind, wie vorhandene Klammerlöcher zeigen, schon in antiker Zeit restaurirt worden.

[2]) Dies ist auch der Fall bei der etwas kleineren Schale Conze Vorlegeblätter VI 8ab.

[3]) Auf den Vasen der „mittleren" Technik sind die Schilde fast durchgangig rund (argolisch-dorisch) und mit zahlreichen Handhaben von Leder (vgl. Guhl-Koner, Leben d. Gr. u. Röm.[3] S. 285) versehen dargestellt. Abgesehen von einzelnen Ausnahmen, wie Conze V 7 (Eurystheusschale des Euphronios) und VI 1 (Durisschale mit dem Streit über Achilleus Waffen) scheint nur Herakles, dessen Gestalt fast unverändert aus der sfg. Malerei entlehnt war, in der Regel den böotischen Schild zu führen: vgl. die beiden Schalen mit dem Kampfe zwischen Herakles und Kyknos *Journal of Philology* 1877 Taf. A und Gerhard A. V. II Taf. 84. 85.

hochbeinigen, attischen Pferde ein bärtiger, mit Chiton, steif herabhängender Chlamys[4]) und breitrandigem Petasos bekleideter Mann. Der Hut, die nackten Körpertheile des Mannes und das Pferd (mit Ausnahme der kurz gestutzten Mähne, des Ohres und der Blässe auf der Stirn) sind mit schwarzem Firniss auf den rothen Thongrund des Schildes aufgetragen. Die Gewandung des Reiters und die angegebenen Stellen am Pferde dagegen sind in Linearzeichnung ausgeführt. Der Maler war durch die Gewohnheit seiner Zeit gezwungen, das Schildzeichen schwarz, den Schild selbst roth zu geben; und wenn er, wie es gewöhnlich geschah, nur Thiere zeichnete[5]), so gerieth er hierbei auch nicht in Schwierigkeiten, da es kaum nöthig war, Augen und anderes Detail des Körpers auszusparen oder einzuritzen. Bei der Figur des Reiters kam er aber damit nicht aus, und so gab er in einzelnen Partien reine Linearzeichnung[6]). Einfacher wäre es freilich gewesen, die nöthigen hellen Stellen durch Einritzen zu geben, und es fällt auf, dass nicht einmal die Beine des Reiters auf diese Weise von dem schwarzen Pferdeleibe unterschieden sind. — Auf die Aehnlichkeit des Reiters mit dem *Λέαγρος καλός* des Euphronios (Innenbild der Geryoneusschale bei Conze V 3; vgl. Klein, Euphronios S. 38ff.) brauche ich kaum hinzuweisen. Sie zeigt zur Genüge, dass Duris dies sonst ungebräuchliche Schildzeichen dem Innenbilde zeitgenössischer Schalen entlehnte; auf dem umgekehrten Wege war früher das häufig als Schildzeichen verwendete Gorgoneion in das Innere alter attischer Schalen gelangt.

Vor dem Jüngling steht nach rechts hin eine geflügelte, weibliche Gestalt, von der nur der untere Theil des Kopfes mit dem sehr schlanken Halse, die obere Brust, Reste beider Flügel[7]), Zipfel des Himation, der Ellenbogen des gesenkten rechten Armes und der mit einem Schmuck versehene linke Arm[8]) erhalten sind. Den letzteren hat sie halb erhoben, um die an den Jüngling gerichteten Worte eindringlich zu machen. Ueber die rechte Schläfe und Backe hängt, ähnlich wie bei dem Krieger, ein Büschel Haare herab. Am Ohr ist ein Ring befestigt, das Haar war mit einer Binde geziert, von der nur noch eine Schleife links vom Kopfe sichtbar ist. Die Figur ist mit einem feinen Chiton und gesäumten Mantel bekleidet, dessen einer Zipfel über die linke Schulter und den Unterarm geworfen ist und fast bis auf den Boden herabhängt. Links vom Kopfe der Figur stehen, am Rande entlang geschrieben, die Buchstaben KAL. — Trotz des fehlenden Attributes, welches wir in der rechten Hand zu ergänzen haben, können wir die Figur mit Sicherheit als Iris deuten. Sie fordert den bereits gerüsteten Jüngling auf, in den Kampf zu ziehen, in den sie selbst ihn führen wird. Wie Hermes auf einer schwarzfigurigen, flüchtig gemalten Schale in Athen (bei Robert Thanatos S. 17), so geleitet auf der Pamphaiosschale (Gerhard A. V. III 221. 222 = Overbeck Her. Gall. XXII 14) die hier ungeflügelte

4) Die Chlamys gleicht genau der des Leagros auf der Geryoneusschale des Euphronios (Conze V 3) und der des Satyrs mit dem Heroldstab auf dem Psykter des Duris (VI 4).

5) Auf Schalen des Duris, wie auch sonst, findet sich am Häufigsten ein links profilirter, anspringender Löwe als Schildzeichen verwendet: so Conze VI 5 (Innenbild und fragmentirt Aussenbild), VII 4 (Aussenbild), VII 5 (Innenbild). Conze VI 1 (Innenbild) springt ein Löwe von hinten auf eine links profilirte, zusammenbrechende Hirschkuh, welche den Kopf zurückwendet. VI 5 (Aussenbild) ist ein nach links springender, VII 4 (Aussenbild) ein stehender Panther, VII 3 (Aussenbilder) drei übereinander befindliche Fische, ein Krebs und eine Sepia dargestellt.

6) Mir ist für diese Vereinigung zweier Zeichnungsarten, welche die Unsicherheit des Malers erkennen lässt, kein weiteres Beispiel bekannt. Neben der gewöhnlichen Silhouette kommen beim Schildzeichen in der ‚mittleren' Technik schwarze Figuren mit eingerissenen Linien auf rothem Grunde (z. B. Löwe bei Gerhard A. V. I Taf. 18) und rothe Figuren auf schwarzem Grunde, den ein rother Streifen umgiebt, vor (z. B. geflügelter Eber auf der Geryoneusschale des Euphronios Conze V 3 und Stier bei Inghirami *Vasi fittili* IV Taf. 320). Jedoch ist hierfür auch reine Linearzeichnung benutzt, z. B. Medusenhaupt auf der gleichen Euphroniosschale, Löwe auf der Makronvase bei Benndorf Vorlegeblätter C Taf. 1, Pferd bei Gerhard A. V. IV 268 und Pegasus *Mon. d. Inst.* II 25 (= Overbeck Bildwerke Taf. XXVI 14). Für Verwendung derselben bei der ganzen Darstellung einer Vase sind mir nur drei Beispiele — alle gehören der mittleren Technik an — bekannt: 1. Eine unpublicirte kleine Schale des Bonner Museums, welche nur mit einem sehr charakteristischen Kopf (im Innenbild) versehen ist. 2. und 3. Zwei Vasen der Sammlung Hamilton bei David *Antiquités* V Taf. 25 und 31.

7) Der Flügel der linken Schulter ist in den Raum zwischen beiden Figuren hineingezeichnet.

8) Der Nagel am Daum der linken Hand ist deutlich angegeben.

Iris [9]) die von Hypnos und Thanatos getragene Leiche des Memnon, und eine ähnliche Verwendung findet die Göttin auf der rothfigurigen Schale *Vases du prince de Canino* Taf. 4. 5 (= Overbeck XVIII 2), wo sie im Begriff steht, Achilleus, der sich von Nestor verabschiedet, und Antilochos, welcher bereits das Viergespann besteigt, in die Schlacht zu führen. Auf der Durisschale dagegen, deren Krieger niemals benannt war — man beachte nur die Raumverhältnisse — und ebensowenig von uns benannt werden darf, wird die Ehre, von Iris zum Kampfe gemahnt zu werden, einem gewöhnlichen Sterblichen zu Theil, wie auch Hermes auf der schönen Vase Gerhard A. V. III 200 (= Overbeck XX 1) einem beliebigen Helden die Hand drückt[10]).

Die Verwendung dieser Gruppe für das Innenbild scheint in der attischen Schalenmalerei beliebt gewesen zu sein, denn sie findet sich auch auf einer freilich nur in wenigen Fragmenten erhaltenen Schale des Brygos (Benndorf C Taf. 7, 2[b]). Eine geflügelte Frau, welche den rechten Arm etwas erhebt, den mit einer schlangenförmigen Spange verzierten linken (mit dem Kerykeion?) senkt, steht nach links hin einer Figur zugewendet, von der nur die linke Hand vorhanden ist, welche wohl eine (jetzt fehlende) Lanze senkrecht hielt[11]). Soweit aus den Ueberresten zu erkennen, besteht im Wesentlichen nur der Unterschied, dass bei Brygos die beiden Figuren die Richtung vertauscht haben.

Auf dem inneren Rande der Schale *A*, von dem ungefähr die Hälfte erhalten, ist nach rechtshin ein Wettkampf mit Viergespannen dargestellt. Nur eines derselben — das vierte von links gerechnet — ist aber unversehrt[12]), von fünf anderen sind mehr oder minder erhebliche Reste übrig geblieben und ein siebentes — denn wenn an der zerstörten Stelle die Wagen nicht sehr ineinander geschoben waren, war hier nur für e i n Viergespann Platz — ist ganz zerstört. Fünf von den Gespannen stimmen in allem Wesentlichen überein. Ein Wagenlenker mit flatterndem Haupthaar[13]), langem, ärmellosem Chiton mit doppeltem Ueberwurf steht etwas vornübergebeugt auf dem Wagen und streckt beide Arme vor, in den Händen Zügel und Stab haltend. Von den Pferden[14]) laufen, wie häufig, die beiden äussersten etwas voran. Das Geschirr ist das auf attischen Vasen übliche: die Zügel werden zwischen den beiden mittleren Pferden zusammengeführt, eine wagerechte Stange verbindet zwei senkrechte, von dem Wagenrand und der vorderen Deichsel (bezw. dem Joch oder der Kurbel) ausgehende Stäbe. Hinter dem zweiten Pferd verschwinden zwei von dem Wagen oberhalb der Deichsel ausgehende Stränge, an welchen auf anderen Darstellungen die beiden Leinpferde ziehen. Jenseits der Pferde des dritten Gespannes steht auf einer Basis eine Säule ohne Capitell. — Der Lenker des fünften Wagens[15]) ist herabgefallen und wird von den Pferden am Boden nachgeschleift. Die Hand des jetzt zerstörten rechten Armes, welcher ebenso, wie der erhaltene linke, erhoben war, hielt wohl den gebrochenen Stab und einen Theil der Zügel, während der andere Theil der letzteren frei in der Luft schwebt.

Rechts vom Kopfe des Lenkers auf dem dritten Wagen steht ΚΑΛΟΣ, rechts von den Pferden des vierten Gespannes ΠΑΝΑΙΤΙΟ. Das Σ des dazu

9) Denn es unterliegt doch wohl keinem Zweifel, dass wir hier trotz des Fehlens der Flügel (vgl. Trendelenburg Arch. Zeit. 1880 S. 130, 1) Iris zu erkennen haben. — Dass auch auf der Pamphaios-Schale Memnon dargestellt sei, nehme ich mit Brunn gegen Robert als sicher an, obgleich aus anderen Gründen.

10) Brunn Troische Miscellen I (Münch. Akademieberichte 1868 I) S. 64 glaubt, Achilleus gebe hier dem Gotte die Hand, als Zeichen, dass er dem Rufe, gegen Troja zu ziehen, folge und sich nicht von seiner rechts stehenden Mutter beeinflussen lasse, während Luckenbach, Verhältniss d. griech. Vasenb. z. Epos in Fleckeisens Jahrb. Suppl. XI S. 546 f., auf eine sichere Deutung verzichtet.

11) Brunn K. G. II S. 666 beschreibt das Fragment mit den Worten „Im Innern ist Nike oder Eirene dargestellt, geflügelt, mit dem Caduceus und aus der Oenochoe einer sitzenden Gottheit einschenkend“. Jedoch ist die Hand der gegenüberstehenden Figur so hoch, dass wir uns die Letztere nur stehend denken können. Von einem Einschenken bemerke ich nichts.

12) Nur die Vorderhufe eines Pferdes sind hier abgebrochen.

13) Bei no. 3 und 4 ist derselbe bärtig, bei no 5 unbärtig; bei den übrigen ist sein Gesicht zerstört.

14) Bei dem ersten Pferde des dritten Wagens geht vom Rücken zum Bauch eine Linie, in deren Mitte sich ein mit einem Kreuze versehener Kreis befindet. Es sollen dies wohl Theile des Geschirres sein.

15) Erhalten ist von ihm nur der Kopf mit dem langen Haupthaar, der linke Oberarm und ein Stück Gewand

gehörigen *καλός* befindet sich rechts von den theilweise zerstörten Pferden des fünften Wagens.

Auf der oben erwähnten Scherbe der Schale *B* sehen wir die Reste eines nach links fahrenden Viergespannes. Der Wagenlenker, dessen ganzer unterer Körper vom Schulteransatz ab fortgebrochen ist, hält in der vorgestreckten Linken sämmtliche Zügel und treibt mit der Spitze des Stabes, den er in der Rechten hat, eines der Pferde an, von denen ausser dem Oberschenkel des ersten nichts erhalten ist. Am oberen Rande entlang ist ΑΙΡΕΣΤ geschrieben; das Κ des dazu gehörigen *καλός* ist erhalten, aber wegen Raummangels nicht mitgezeichnet.

Ein Wettrennen mit Viergespannen nach rechtshin ist schon in der schwarzfigurigen attischen Vasenmalerei gern dargestellt und bildet also für die mittlere Technik einen überkommenen Typus. Das Verdienst des Duris besteht darin, dass er die Gleichförmigkeit der Darstellung unterbricht, auf *A* durch den Fall des einen Lenkers und die verschiedene Kopfhaltung der Pferde, auf *B* durch den Eifer, der sich in der Thätigkeit des einzig erhaltenen Lenkers ausspricht. Neu ist auf *B* auch die Richtung der Gespanne nach links, welche der Symmetrie wegen gewählt ist. Am Besten lässt sich wohl die schwarzfigurige Darstellung auf dem Deckel einer sonst rothfigurigen Vase (Gerhard A. V. IV 267) vergleichen, wo ausser drei Viergespannen auch eine (hier mit Binden umwundene) Meta und ein lediges Pferd, zu dem wir uns ein verunglücktes Gespann ergänzen müssen, in feiner Zeichnung dargestellt sind.

Von den beiden mit palästrischen Darstellungen versehenen Seiten des äusseren Randes unserer Schale ist die eine (I) nahezu ganz erhalten[16]), während die andere (II) nur mehr oder weniger geringe Reste von vier Figuren, links von dem noch vorhandenen Henkel, aufweist. Der Rand ist unten mit einer Palmettenkante geschmückt.

Die Darstellung von I beginnt links mit der nackten, nach rechts gewendeten Figur eines unbärtigen[17]) Diskobols. Derselbe prüft in der vorgestreckten Linken die Schwere der Scheibe (Zeichen: eine schwarze fliegende Eule) und stützt die Rechte in die Hüfte. Der Kopf ist ein wenig gesenkt, der linke Fuss vorgesetzt. — Es folgen drei mit Halteren versehene Jünglinge. Der erste von ihnen schreitet nach links und hält in der gesenkten Linken zwei Sprunggewichte, während der rechte Arm in staunender Geberde erhoben ist. Den Kopf wendet er zurück auf seinen Genossen, der beide Arme weit vorstreckt, den Oberkörper etwas zurücklegt und im Begriff steht, mit kräftigem Abstoss des zurückgesetzten rechten Fusses nach rechts zu springen. Ihm ist der dritte zugekehrt, welcher beide Halteren in der nicht ganz gesenkten Linken hält. Der rechte Arm, dessen Hand einen undeutlichen Gegenstand hält, ist vorgestreckt. — Figur 5 (nach links profilirt) erhebt mit der Rechten einen gerieften Stab zum Werfen und hält einen zweiten in der halb gesenkten Linken. Hinter ihm schreitet ein Aufseher her, der in der erhobenen rechten Hand den doppelastigen Stab wagerecht hält und den Kopf zurückwendet. Ein Himation geht über die linke Schulter und den Rücken und ist mit einem Zipfel über den verdeckten linken Vorderarm geschlungen. Die Reste der beiden folgenden Palästriten sind in Anm. 16 beschrieben. Ueber Figur 1—3 lesen wir ΓΑΝΑΙΤΙΟΣ, zwischen Figur 4 und 5 den Rest des dazugehörigen ϰΑΛΟΣ.

Links von dem Henkel steht, den Oberkörper vorgebeugt, das linke Bein zurückgesetzt, die Figur eines Kampfwärters in ähnlicher Bekleidung, wie auf I (6); nur sieht auf II die linke Hand,

[16]) Ausser kleineren Lücken, von denen betroffen sind Figur 3 (Vordertheil des Oberkopfes, beide Arme vom Ellenbogen bis zur Hand, und Zehen des linken Fusses), 4 (rechte Hand, linkes Unterbein, Wade und Ferse des anderen Beines), 5 (Gesicht, rechter Oberarm nebst Hand, linker Unterarm nebst Hand; von dem Körper unterhalb der Hüften ist nur ein kleines Stück der Beine über dem Knie und, abgesehen von den Zehen, der linke Fuss nebst einem Theil des Unterbeines erhalten), 6 (rechte Hand und rechtes Knie), enthält die Darstellung (an der rechten Seite) eine grössere Lücke, welche von der vorletzten Figur (7) nur die Beine bis etwas oberhalb des Knies und den rechten Unterarm mit einer Haltere, von der letzten (8) sogar nur die Beine vom Knie abwärts unversehrt gelassen hat.

[17]) Die Palästriten selbst sind sämmtlich nackt und unbärtig.

welche den Stab hält, aus dem Gewande hervor [18]). Die Stellung wird durch das lebhafte Interesse motivirt, welches der Wärter an dem leidenschaftlichen Ring- und Faustkampfe zweier links von ihm befindlichen Jünglinge nimmt. Der leidlich erhaltene Kämpfer links, dessen Körper en face gestellt ist, greift mit dem linken Arm um den Kopf des Gegners und hält demselben mit der Hand Mund und Nase zu, um ihm den Athem zu rauben [19]). Zugleich stösst er mit dem erhobenen linken Knie gegen dessen Kinn und holt mit der rechten Hand zum letzten entscheidenden Schlage aus. Der unterliegende Kämpfer vermag sich kaum noch zu wehren; er erhebt gleichfalls ein Knie (das rechte), um den Stoss des feindlichen Knies zu verhindern, und suchte wohl mit der linken Hand sich von dem gefährlichen Griff zu befreien. Der Zeigefinger der erhobenen rechten Hand scheint das Zeichen der eingestandenen Niederlage gegeben zu haben. Ueber dem Sieger steht KAL. — Von der vierten Figur, welche durch die Zipfel eines Himation als Kampfwärter gekennzeichnet wird, ist ausserdem nur das untere linke Bein nebst Fuss vorhanden.

Das Fragment der Gegenschale *B* enthält auf der Aussenseite weit mehr von der ursprünglichen Darstellung als auf der Innenseite. Links von dem Henkelansatz ist der ein wenig vorgebeugte Oberkörper eines nach links gewendeten Jünglings sichtbar, welcher die Rechte in lebhafter Bewegung erhebt und in der gesenkten Linken einen (z. Th. zerstörten) Stab trägt. — Ungleich interessanter ist die Darstellung eines Faustkampfes auf der anderen Seite. Der Jüngling links, dessen Körper von den Oberschenkeln aufwärts ganz erhalten ist, hat den linken Arm vorwärts, den andern rückwärts ausgestreckt und steht im Begriff, den bereits zusammensinkenden

18) Erhalten ist von dem Warter nur die linke Schulter mit dem Arm und die Oberschenkel mit dem Knie

19) Von ihm fehlt der Kopf, die linke Schulter mit dem Arm bis zum Ansatz der Hand und die rechte Hand. — Der Kampfer rechts ist bis auf das Gesicht, den rechten Arm mit der Handwurzel, den rechten Fuss und drei Zehen des linken fortgebrochen. — Ueber das *ἄγχειν* als Schema des Ringkampfes vgl. Krause, Gymnastik und Agonistik I S. 417 und bei Pauly Realencyclopadie III S. 1007; Pollux III 150.

Gegner vollends zu überwinden. Seine Hände sind gleich denen des letzteren mit einfachen Schlagriemen umwickelt, den sog. *μειλίχαι* (vgl. Pausan. VIII 40, 3). Aus der Nase und einer Wunde am Nacken strömt ihm das mit rother Farbe bezeichnete Blut. Sein Gegner (nach links profilirt) legt den linken Unterarm an die rechte Backe, um diese gegen den Schlag des Siegers zu schützen und erhebt den Zeigefinger des vorgestreckten rechten Armes, zum Zeichen, dass er den Widerstand aufgeben und sich für überwunden erklären will. Erhalten ist von ihm nur der Oberkörper von der Brust an und ein Stück des wagerecht gezeichneten Oberschenkels. Ueber dem Kämpferpaare sieht man den zweizackigen Stab eines Wärters, von dem sonst nur noch ein Ellenbogen übrig geblieben ist, und die Inschrift *Δοῦρις ἔγρ[αφσεν]*, welche bereits oben erwähnt ist.

Wir besitzen ausser diesen Schalen noch vier andere von Duris, welche mit Scenen aus der Palästra bemalt sind: Conze VI 9, VII 4 [20]), VIII 1 [21]) und eine vierte, welche der bei Conze VI 9 ähnlich, aber nur durch Brunn's Erwähnung (K. G. II S. 670 No. 11) bekannt ist. Ueber den Stil dieser Gefässe kann man auf Grund der mangelhaften Publication kein sicheres Urtheil fällen; aber dass dieselben trotzdem mit den Berliner Schalen ungefähr in dieselbe Zeit gesetzt werden müssen, zeigt nicht nur die Gleichheit des Gegenstandes, sondern auch die Wiederholung des Lieblingsnamens Chairestratos [22]), und die Uebereinstimmung in einzelnen Fi-

20) Ausser dem allein publicirten Innenbild sind nach de Witte, von dem die Zeichnung herruhrt, die Beine von vier Kampfgruppen auf der Aussenseite erhalten.

21) Identisch mit der von Brunn K. G. II S. 669 No. 7 erwahnten.

22) Derselbe findet sich allerdings nur auf den beiden ersten Schalen. Von anderen Gefassen des Duris tragt ihn nur noch der Amazonen-Kantharos (Conze VII 4, 1). Helbig stellt den letzteren an das Ende seines chronologischen Verzeichnisses (*Ann. d. Inst.* 1873 S. 54 i) und bemerkt „*lo stile è quasi del tutto libero, il disegno di una certa mollezza*", der Publication nach gewiss: aber ich bezweifle, ob dieselbe fur stilistische Fragen ausreicht. Ueberhaupt wurde die dort aufgestellte Chronologie der Durisschalen, wie ich glaube, manche Aenderung erfahren mussen, wenn die Gefasse selbst oder sorgfaltigere Zeichnungen benutzt werden könnten So mochte z. B. die Theseusschale in die fruhere Reihe verwiesen werden: vgl. uber dieselbe auch Michaelis Arch. Zeit. 1873 S. 11

guren. Für den Gerwerfer und den Diskobol bieten uns die anderen Durisschalen allerdings keine Analogie[23]). Dagegen entsprechen den Jünglingen mit Halteren solche auf der Schale VI 9, wenn dieselben hier auch etwas variirt sind. Sie haben meistens die Hanteln in die Linke genommen und die Rechte staunend erhoben[24]). Für die kühn componirte Gruppe der Pankratiasten fehlt wiederum ein Beispiel[25]), während die Faustkämpfer in ähnlicher Stellung auf VIII 1 sich wiederholen. Auch hier unterliegt der Kämpfer rechts und hält den Zeigefinger der rechten Hand als Zeichen der Niederlage empor; doch ist sein Oberkörper und sein Gesicht en face gestellt, und er selbst im Begriff auf seine linke Seite zu fallen, während er dort im Profil nach links zusammenbricht. Der Sieger ist, wenn wir von den Blutspuren auf der Berliner Schale *B* absehen, auf beiden Gefässen völlig gleich dargestellt. — Häufig ist der Aufseher, mit dem die rechte Schulter frei lassenden Himation, dem gabelförmigen Stab und, was besonders zu betonen ist, der Richtung des Körpers nach links, des Kopfes nach rechts[26]), von Duris benutzt, meistens so, dass der Stab mit seiner Spitze gesenkt ist: Conze VI 9 (Innenbild; auf dem Aussenbild bärtig, die Linke erhebend), VII 4, 2 (Innenbild; bärtig); ein gleicher, vielleicht bärtiger Aufseher, der nur nach der entgegengesetzten Richtung geht VIII 1 (Aussenbild). — Dieselbe Vorliebe zeigt Duris auch für den nach links profilirten, mit dem Oberkörper sich vorbeugenden Aufseher, welcher sich ausser auf dem Revers der Berliner Schale *A* noch Conze VI 9 (Aussenbild) und auf einer unbenannten Schale findet (Gerhard A. V. IV 271), welche ich dem Duris zusprechen möchte. Soweit nämlich die Publication dieses (bei Basseggio gezeichneten) Gefässes erkennen lässt, weist der Stil desselben nicht weniger auf Duris hin als die Wahl des Gegenstandes, noch mehr aber die auch sonst von Duris sehr häufig angewendete Fünfzahl der Figuren auf jeder Aussenseite (vgl. darüber unten) und die frappante Aehnlichkeit, welche einzelne Gestalten mit denen benannter Durisschalen haben. Denn nicht allein jener vorgebeugte Aufseher kehrt auf diesen wieder, sondern auch der Jüngling mit den Halteren (Conze VI 9); die auf dem zweiten Aussenbilde befindliche Figur mit dem Seil entspricht auf das Genaueste einer Figur von VIII 1; der ruhig mit seinem Krückstock nach links stehende Aufseher der gleichen Seite findet sich ähnlich, freilich ohne Gabelstab, VI 9 und die Gruppe der Faustkämpfer (mit geringen Aenderungen zweimal auf VIII 1[27]). Eine allerdings anders gezeichnete Figur mit der Spitzhacke sehen wir auch VI 9; auf der Basseggio'schen Schale ist sie mit einem Schurz versehen und dadurch von den Palästriten geschieden[28]). Der Lieblingsname Diogenes ist für Duris

[23]) Dagegen findet sich für den Diskobol eine genau entsprechende Figur (vor einem sitzenden Aufseher) Inghirami *Vasi fitt* I Taf. 85, eine ähnliche David *Antiquités* IV Taf. 42. Letztere ist nach links gewendet und hat die Handlung der Arme vertauscht. Dass es auch in dieser Kunst „Linkser" gegeben hat, zeigt neben diesem Diskobol auch der auf der Panaitios-Schale (Arch. Zeit. 1878 Taf. 11, Aussenseite). — Der Diskobol der Durisschale Conze VI 9 hat die Scheibe mit beiden Händen gefasst und sucht für die Rechte einen festen Griff zu gewinnen.

[24]) Der Jüngling, welcher die Gewichte mit den wagerecht ausgestreckten Armen hält, findet sich sonst häufig; es genügt auf Krause, Gymnastik u. Agonistik Taf. IX 20. 22; XVIII c, 56^b; XVIII e, 66^m zu verweisen.

[25]) Der Ringkampf des Theseus mit Kerkyon Conze VI 3 lässt sich nur ganz im Allgemeinen vergleichen.

[26]) Duris liebt es, eine derartige Figur in das Innenbild zu setzen, und man muss gestehen, dass diese doppelte Richtung des Körpers der Gestalt etwas Abgerundetes giebt und sie für das Innere einer Schale besonders tauglich macht. Ausser den im Text erwähnten Aufsehern hat Duris so verwendet einen fast unbekleideten Mann mit Krückstock und Schale, Conze VI 10, und einen Krieger, VII 5.

[27]) Was die Gruppen der Faustkämpfer bei Duris betrifft, so möchte ich aufmerksam machen auf die schöne Zeichnung der fast en face gestellten Rückseite des Oberkörpers und rechten Beines, dessen Fusssohle sichtbar wird. Es ist nämlich auch diese Stellung der letzteren eine neue Errungenschaft der Schalenmaler; sie wird deshalb besonders gern verwendet (vgl. Klein Euphr. S. 77, 1), von Euphronios auf der Theseusschale (Conze V 1: Theseus mit dem Stier), öfter von Duris: VI 1 (die links von Athena stehende, sich bückende, und die dem Odysseus auf dem Revers zunächst folgende Figur); VI 3 (Kerkyon); VIII 1 (bei einem der πύκται).

[28]) Erwähnt sei noch, dass der Ephebe des Innenbildes (mit dem Ger) in der Rechten einen gleichen Gegenstand trägt, wie der mit Lederkappe und gleichfalls mit Ger versehene Mann auf der dem Euphronios zugewiesenen Schale Arch. Zeit. 1878 Taf. 11. Klein bekennt hier S. 69, dass ihm „die Action nicht völlig klar" sei. Beide Schalen sprechen dafür, dass der Gegenstand mit dem Gerwerfen in Verbindung steht und dass nicht eine

allerdings neu; jedoch hat derselbe ausser Chairestratos noch eine ganze Reihe von Namen: Aristagoras (Conze VI 4), Hippodamas (VI 6), Hermogenes (VI 7) und Panaitios (Berliner Schale *A*).

C (Tafel 3*).

Die dritte Berliner Durisschale (Fundort Cervetri) ist innen und aussen mit Kampfscenen bemalt. — Auf dem von einem Mäanderband eingefassten Innenbilde[29]), dessen unteres, kleineres Segment die Künstlerinschrift ΔΟRΙΣ ΕΛRΑΦΣΕΝ trägt, bricht rechts ein Krieger zusammen, welcher das bärtige Gesicht und den Oberkörper dem Beschauer zukehrt. Sein linkes Bein berührt mit Knie und Zehen den Boden, das rechte mit den Zehen die Kreislinie des Bildes oberhalb der Sehne. Der rechte Arm holt kraftlos zum Schwerthiebe aus, während der aufgestützte linke mit dem Schilde kaum noch den Körper aufrecht halten kann. Die Figur ist vollgerüstet, mit einem Panzer von der in diesem Vasenstile gewöhnlichen Form, dem kurzen Chiton, der die Conturen des Körpers durchschimmern lässt, dem Schwert[30]), dem runden Schilde (vgl. oben Anm. 3) und einem mächtigen Helm. Der letztere ist mit zwei aufgeschlagenen Backenklappen, deren Scharniere deutlich angegeben sind, und mit einem doppelten, rechts und links herabhängenden Kamm versehen[31]). — Der siegreiche Gegner schreitet von links heran und holt mit der Rechten zum Schwertstoss aus, während die Linke den Schild zum Schutze vorhält. Ueber dem Panzer, der in allen seinen Theilen mit dem des Gefallenen übereinstimmt, hängt an einem Riemen die Scheide. Der Helm hat nur e i n e n Kamm, aber ausser den aufgeschlagenen Backenklappen, wie es scheint, zwei gleichfalls aufgeschlagene Platten, welche dazu bestimmt waren, Augen und Nase zu decken[32]).

Es war nicht wohl möglich, zwei sich in gleicher Stellung bekämpfende Krieger in das Rund des Innenbildes hineinzuzeichnen, da dieselben bei dieser Situation nicht so nahe zusammengerückt werden konnten, wie es der enge Raum verlangte. Aber wenn man nicht bei der einen Figur ein altes, schwarzfiguriges Schema — Umwenden des Oberkörpers und zugleich Zusammenbrechen auf der Flucht — benutzen wollte, wie es Duris beim Minotauros der Theseusschale that, so waren, selbst in dem Falle, dass der eine Kämpfer unterlag, genug Schwierigkeiten zu überwinden. Der Maler, welcher die Schale mit der Tödtung der Penthesileia *Mon. d. Inst.* II Taf. 11, 2 = Overbeck Taf. XXI 7 lieferte, hat sich dadurch geholfen, dass er den Körper der sterbenden Amazone im Wesentlichen en face zeigte, aber die Unterbeine bis auf den linken Fuss durch die gekrümmten Kniee ganz verdeckte. Diesem Princip, dessen beschränkte Verwendbarkeit für die gleichfarbige, unperspectivische Vasenmalerei auf der Hand liegt, steht ein anderes entgegen, welches den Körper lieber mancherlei, theilweise unnatürlichen Stellungen unterwirft, nur um denselben in seiner ganzen Ausdehnung in den beschränkten Raum hineinzuzeichnen. Am Auffallendsten tritt uns dasselbe in der Zweikampfsschale des Duris Conze VII 3 entgegen. En face steht ein Krieger, der mit einem Schwerthieb dem bereits gefallenen Skythen den Todesstoss versetzen will. Der Skythe berührt nur mit dem rechten Ellenbogen und den beiden Fussspitzen

Schnur (so Klein), sondern ein metallener Halbreifen gemeint ist, welcher in die Erde gesteckt wurde — vgl besonders die Figur der Euphronios-Schale —, vielleicht, um die Weite des Wurfes oder die Stellung des Palastriten zu bezeichnen

*) Der Maassstab von Tafel 3 und 4 ist $\frac{4}{5}$.

29) Das Innenbild hat am Rande eine kleinere Lucke, von der Schwert und Helm der unterliegenden Figur, und in der Mitte eine grössere, von welcher bei dieser Figur die ganze linke Seite (vom Beschauer aus) vom Arme bis zum Knie, und bei der anderen das linke Bein bis unterhalb des Kniees und das rechte bis zu diesem betroffen ist.

30) Die Scheide ist nur zum Theil sichtbar, das Wehrgehenk fehlt ganz.

31) Es ist zu beachten, dass diese doppelte Helmzier sowohl in schwarzfiguriger, als rothfiguriger Technik sich meist bei Enface-Stellung findet, vgl. Glaukos auf der chalkidischen Vase *Mon. d. Inst.* I 51; Gerhard, Etrur. u. Campan. Vasenb. Taf. D: Troilosschale des Euphronios (Conze V 6). Dagegen erscheint dieselbe bei einem nach links profilirten Helm auf der schwarzfigurigen Vase bei Gerhard A. V. III 208. Auf der erwahnten chalkidischen Vase ist zweimal (Achilleus und Leodokos), und auf der gleichfalls ionischen Vase (vgl. die Inschriften) bei Gerhard A. V. III 205 (Achilleus-Memnon über Antilochos) einmal ein Helm en face mit einfachem Kamm gezeichnet, welcher selbst freilich aus Unbeholfenheit profilirt ist

32) Eine Analogie hierfür ist mir unbekannt.

den Boden und lässt den Körper in merkwürdigen Krümmungen scheinbar frei in der Luft schweben. Anders bei dem Innenbilde der Berliner Durisschale. Dasselbe besitzt sehr grosse Aehnlichkeit mit den Figuren des Achilleus und Memnon auf der von Körte *Mon. d. Inst.* XI Taf. 33 publicirten und *Ann. d. Inst.* 1881 S. 168ff. besprochenen, gleichfalls streng rothfigurigen Schale aus Corneto; selbst die Enface-Stellung des Kopfes und die doppelte Helmzier wiederholt sich[33]). Aber wenn wir nebensächliche Variationen unberücksichtigt lassen, besteht der Unterschied, dass auf der Cornetaner Schale auch der rechte Fuss des unterliegenden Kriegers den geradlinigen Boden berührt, während auf der Durisschale das ganze Bein scheinbar noch in der Luft schwebt und die Zehen nur die materiell aufgefasste Peripherie berühren[34]). Aber eine Vergleichung mit anderen Innenbildern zeigt, dass diese Beinstellung keineswegs willkürlich ist, sondern dass dieselbe hier ein beliebtes Auskunftsmittel der Maler war. Am Natürlichsten erscheint sie uns auf der Sosiasschale und der Eurystheusschale des Euphronios. Denn dort ist sie durch den Schmerz der Wunde, hier durch die Ungeduld über die Verzögerung (vgl. Klein, Euphronios S. 44) motivirt[35]).

Die in ihrer oberen Hälfte abgebrochenen Aussenseiten der Schale zeigen je zwei in einander geschobene Gruppen von kämpfenden Kriegern. Je eine dieser Gruppen, auf der einen Seite (I) die links, auf der anderen (II) die rechts befindliche, besteht aus drei Figuren, deren mittlere der Lanze des von links kommmenden Gegners unterliegt, indess zum Schutz von rechts her ein Genosse herbeieilt. Die andere Gruppe dagegen zeigt jedesmal zwei Krieger, deren einer seinem Gegner unterliegt.

Auf I sind von der ruhig heranschreitenden Figur 1, deren Körper wohl ganz nackt gewesen ist, nur die Beine, der untere Schildrand und Theile der Lanze erhalten, welche, wie aus dem angedeuteten Blute hervorgeht, bereits in die rechte Brust der gleichfalls nackten Figur 2 eingedrungen ist. Die letztere, deren rechter Arm das gezückte Schwert kraftlos auf das Knie aufstützt, ist zusammengesunken und berührt mit dem linken Knie und Fuss und mit der Ferse des ausgestreckten rechten Beines den Boden. Der linke Arm mit dem aufgesetzten Schild sucht den Körper aufrecht zu halten. Der Kopf, welcher vom Helm bedeckt war, fehlt[36]). Von der zu Hilfe kommenden dritten Figur sind nur die nackten Beine — das linke wird fast ganz verdeckt — und Falten der Chlamys erhalten, welche auf der linken Schulter genestelt war. — Die zur zweiten Gruppe gehörende Figur 4, deren en face gezeichneter Oberkörper von der Hüfte aufwärts abgebrochen ist[37]), dringt mit vorgestrecktem Schilde auf seinen in ähnlicher Weise wie Figur 2 unterliegenden Gegner ein und bohrt diesem die Lanze in die Herzgegend. Der letztere, der bereits an der rechten Schulter und Hüfte getroffen war, hält das Schwert in der gesenkten

[33]) Dieselbe Figur, wie auf der Schale von Corneto, jedoch mit links profilirtem Kopfe, kehrt zweimal auf der Schale aus Kameiros *Journal of philol.* 1877 Taf. B als Kyknos und Aineas, und auf dem grossen rothfigurigen Krater bei Millingen *Peintures pl.* 49. 50 (= Dubois-Maisonneuve *Introduction pl.* 9 = Arch. Zeitg. 1847 Taf. 36, 4) wieder. Sie hat also in der mittleren Vasenmalerei durchaus typischen Charakter gehabt.

[34]) Die Zehen biegen sich nämlich um.

[35]) Die Aehnlichkeit des Patroklos und des ungeduldigen Kahlkopfs erstreckt sich übrigens auch auf die Wiedergabe des anderen Beines. Dasselbe ist nämlich fast nur vom Knie abwärts sichtbar und mit seiner Vorderansicht dem Beschauer zugewendet; ausserdem ist bei beiden der betreffende Fuss lang ausgestreckt und mit seiner oberen Fläche sichtbar. Die Erfindung dieser eigenthumlich steifen Stellung, welche sich meistens auch auf den Oberschenkel erstreckt, gebührt der mittleren Vasentechnik. Bei Euphronios tritt uns dieselbe noch beim Troilos der Aussenseite Conze V 6 entgegen, bei Hieron besonders bei dem Odysseus auf der Vase mit der Wegfuhrung der Briseis (Benndorf C Taf. 6) und bei drei Eroten seiner Schale mit dem Parisurtheil (Benndorf A Taf. 5). Fur Duris ist der Prokrustes und Skiron der Theseusschale (VI 3), der Lanzenkämpfer links auf den Zweikampfs-Schalen VI 5 und VII 3, der eine Padagog auf der Schuldarstellung VI 6, die von Herakles getödtete Amazone VII 4, der Krieger des Innenbildes VII 5, vor Allem aber der Memnon auf der Zweikampfsschale VI 7 zu nennen. — Auch diejenige Enface-Stellung des Beines, bei welcher der Fuss auf den Boden gesetzt wird und die Zehen als fünf runde Kreise dargestellt werden, findet sich zuerst in derselben Periode der Vasenmalerei.

[36]) Vgl. über diese Figur, welche sich mit geringen Variationen noch zweimal auf unserer Schale und auch sonst sowohl auf Schalen des Duris als denen anderer, z. Th. ungenannter Maler sehr häufig findet, Rhein. Mus. 1882 S. 8 des Separ.-Abdr.

[37]) Das rechte Bein verschwindet fast völlig hinter Figur 3; der rechte Fuss ist ganz fortgelassen.

Rechten, ohne sich mit demselben zu vertheidigen und biegt den mit dem Helm bedeckten Kopf ermattet zurück. Während sein Gegner eine auf der rechten Schulter befestigte Chlamys trägt, ist er selbst ohne Bekleidung. An einem über die Brust gehenden Riemen hängt die Schwertscheide.

Der zuletzt beschriebenen Gestalt entspricht auf der Gegenseite, auch in der Erhaltung, fast genau Figur 4. Nur ist hier die Scheide vollständig sichtbar und die Lanze des Gegners dringt in die rechten Rippen ein; eine zweite Wunde ist auf der linken Schulter; der Kopf ist nach vorn geneigt. Auch der Gegner (Figur 3) stimmt in allem Wesentlichen mit der betreffenden Figur der andern Seite. Von dem herbeieilenden Krieger rechts (5) sind nur der untere Schildrand, ein Stück der Chlamys und die fast ganz verdeckten Beine erhalten. — Während diese Gruppe sich nur wenig von den Darstellungen des Gegenbildes (I) entfernt, sind die beiden Figuren der zweiten Gruppe von II ganz abweichend dargestellt. Die links befindliche Figur 1 ist im Begriff, mit beiden Knieen nach linkshin auf den Boden zu fallen; der Oberkörper war en face dargestellt, der Kopf, wie aus dem erhaltenen Ende des Kammes hervorgeht, nach rechts gewendet und dem Gegner zugekehrt. Zwischen den Beinen erscheint der untere Theil der Scheide. Die gesenkte Rechte hält einen Stein[38]) zum Wurfe bereit. Von dem Sieger (2) sind nur die Beine[39]), Reste der Chlamys und des mit dem Dreischenkel versehenen Schildes vorhanden. Der Situation entspricht am Besten die Gruppe der beiden Kämpfer auf der linken Seite der Iliupersis des Brygos. Wir sehen hier einen Troer, der auf der Flucht nach linkshin zusammenbricht und in halb liegender Stellung sich zu schwacher Vertheidigung nach seinem Gegner umwendet. Wie dieser seine Chlamys zum Schutze gegen den Schwerthieb des Griechen vorhält, wird die Figur der Durisschale ihrem Gegner den Schild entgegengestreckt haben. Der Hauptunterschied der beiden Figuren besteht darin, dass die der Brygosschale bereits mit den Knieen den Boden berührt, während die andere noch im Fallen begriffen ist[40]).

Wir können zur Vergleichung mit unserer Schale mehrere andere von Duris gleichfalls mit Zweikämpfen bemalte Gefässe heranziehen. — Zunächst fällt auf, dass nur zwei derselben mythische Scenen darstellen: Conze VI 7 Schale im Louvre: a) Aias gegen Hektor, b) Menelaos gegen Alexandros kämpfend, und VI 3: Kantharos mit Amazonenkämpfen, während die übrigen lediglich ein Interesse des Malers an der äusseren Erscheinung der Gestalten selbst zu erkennen geben. Aber dies Verhältniss zwischen mythischen und alltäglichen Bildern, welches bereits von Michaelis Archäol. Zeitg. 1873 S. 12 betont war, ist auch sonst bei Duris zu erkennen und wird durch die vier neuen Schalen, welche sämmtlich Scenen allgemeinen Inhaltes geben, noch schärfer hervorgehoben. Im Ganzen kommen auf 6 Gefässe mit bestimmten mythischen Bildern 17 mit alltäglichen oder dem bakchischen Kreise entnommenen Scenen. — Die strenge Regelmässigkeit und Symmetrie der Composition bei Duris ist bereits von Michaelis a. a. O. hinlänglich erörtert worden. Dagegen ist der Umstand, dass besonders Duris es liebt, jeder Aussenseite einer Schale fünf Figuren zu geben, noch nicht genügend beachtet. Derselbe tritt, wenn wir von Conze VI 7 (jederseits vier Figuren) absehen, auf allen Zweikampfsvasen hervor. Am Regelmässigsten sind die Figuren angeordnet Conze VI 5. Auf der erhaltenen Seite kommt einer unterliegenden Figur, der von dem Gegner der Todesstoss versetzt werden soll, ein Genosse zu Hilfe; dieses Schema (vgl. über dasselbe Rhein. Mus. 1882 S. A. p. 2) wird auf jeder Seite von einem Bogenschützen abgeschlossen, der den Oberkörper weit vorbiegend einen Pfeil entsenden will. Das kleine Bruchstück des Reverses, welches erhalten ist, lässt erkennen, dass hier eine ganz ähnliche Gruppirung

[38]) Anders kann der allerdings rundliche Gegenstand kaum gedeutet werden.

[39]) Das rechte Bein ist vorgesetzt, so dass der Oberkorper en face zu denken ist; von dem anderen ist der Theil unterhalb der Wade mit dem Fuss vom Maler ganz fortgelassen; vgl. Anm. 37.

[40]) Vgl. auch den zusammensinkenden Giganten bei Gerhard A. V. I Taf. 64, 2.

vorhanden war. Auf die Gleichheit der Bogenschützen braucht nicht hingewiesen zu werden; wohl aber darauf, dass aus Gründen der Symmetrie die bei Conze vorgenommene Ergänzung, der zufolge der zweite erhaltene Krieger zusammenbricht, als unmöglich zurückgewiesen werden muss. Die oberflächliche Aehnlichkeit dieser Figur mit der mittelsten des Reverses hat den Irrthum veranlasst; aber schon die weit tiefere Kopfhaltung der letzteren zeigt, dass der Krieger der Scherbe aufrecht stehend zu denken ist. Die beste Analogie zu ihm bietet der griechische Held (vgl. auch Herakles) des Amazonenkantharos, der in gleicher Weise den Kopf und den Schild hält und mit dem Schwerte den niedersinkenden Feind tödten will. Während also auf der einen Aussenseite der mittlere Krieger nach links gewendet ist und von einem von links her kommenden Gegner getödtet wird, ist die Anordnung der Figuren auf der andern die entgegengesetzte; sie wird daher auch sonst nach dem erwähnten Bilde des Amazonenkantharos, das ja auch beiderseits eine Bogenschützin zeigt, zu reconstruiren sein. — Nicht ganz so streng gebaut ist die zweite Seite des Kantharos. Das Schema nämlich, welches auf den drei beschriebenen Bildern die Mitte einnahm, ist hier an die linke Seite gerückt. Gleichwohl wird diese scheinbare Unregelmässigkeit durch die Stellung des Hauptthelden in der Mitte und durch den Umstand, dass der sterbenden Amazone rechts von Herakles eine knieende Bogenschützin und der zu Hülfe kommenden Amazone links eine ähnliche rechts entspricht, wieder aufgehoben. Jedoch fehlt die centrale Gruppirung gänzlich auf der Schale bei Conze VII 3 und der Berliner, da auf beiden die fünf Figuren jedesmal in zwei nicht eng zusammengehörige Gruppen geschieden sind[41]. Auf der einen, theilweise zerstörten Aussenseite der ersteren ist, nach der allerdings durchaus unsicheren Reconstruction links, das mehrfach erwähnte Schema verwendet, dem sich die Gruppe eines unterliegenden und eines siegreichen Kriegers in der Weise anschliesst, dass ersterer an vierter Stelle sich befindet und dadurch die Composition äusserlich streng symmetrisch ist und das W-Schema (vgl. Klein S. 56) bildet. Das zweite Aussenbild dagegen zeigt zweimal zwei kämpfende Krieger, von denen jedesmal der links befindliche besiegt wird; der Gruppe rechts ist ein fünfter Krieger von undeutlicher Stellung beigesellt. Wiederum anders hat der Maler auf der Berliner Schale geordnet. Denn, wie wir bereits oben erwähnten, ist auf der einen Seite der Typus der drei Krieger links, auf der andern rechts angebracht und der unterliegende Krieger der kleineren Gruppe schliesst jedesmal die Darstellung ab, so dass auch der äussere Bau der Composition unregelmässig wird[42].

D (Tafel 4).

Das von einem Mäander umrahmte Innenbild der vierten, gleichfalls aus Cervetri stammenden Durisschale, welches an der rechten Seite abgebrochen ist[43], zeigt eine Frau und einen bärtigen Mann nach

[41]) Die Vertheilung der fünf Figuren in zwei Gruppen ist auch sonst häufig von Duris vorgenommen worden, so Conze VI 3 (Theseusschale, auf der Athena, bezw. die Vertreterin von Krommyon zu der Kampfscene links hinzutreten), VI 6 (Schuldarstellung), VII 5 und die Berliner Schale *D*; auf dem Psykter sind jederseits vom hermesartigen Satyr fünf Genossen angebracht, die in der gleichen Weise, wie auf den genannten Gefässen, geordnet sind; vgl. auch die eine Seite der Schale VI 6. Dagegen soll auf der Schale VIII 1 der Aufseher des Reverses, welcher nach rechts geht, aber den Kopf links wendet, die kampfenden Paare trennen, und ähnlich muss wohl auch die entsprechende Figur des Averses verstanden werden, obwohl dieselbe nur zu dem einen Kampf in Beziehung gesetzt ist.

[42]) Genau dieselbe Anordnung wie der Revers der Berliner Durisschale zeigte auch die zweite Aussenseite der Iliupersis des Euphronios; denn Robert hat es (Arch. Zeitg. 1882 S. 42) wahrscheinlich gemacht, dass das Fragment *f* auf dieselbe Seite gehört wie *a*, und dass der betreffende Krieger gegen einen Troer kämpfte, dem von rechts ein Genosse zur Hülfe herbei kam. Wir haben also auch hier nicht allein fünf Figuren auf dem Aussenbilde — die gleiche Anzahl zeigt übrigens auch die Dolonschale V 5 — sondern auch links die zwei Kämpfer, von denen derjenige, welcher die Darstellung abschliesst, zu Boden gesunken ist und rechts das Schema der drei Kampfer. Ohne Zweifel enthielt nun aber auch das andere Aussenbild dieser Schale anstatt vier Figuren (so Robert S. 43) deren fünf. Denn man kann nicht annehmen, dass die zweite Frau (*c*) dem Krieger (*b*) gewissermaassen in die Arme lief; vielmehr wird zwischen beide ein unterliegender Troer einzuschieben sein, dessen Tod die Frau, so weit es ihr möglich ist, zu verhindern sucht; vgl. die Scene auf der Brygosschale VIII 4.

[43]) Von dem Manne fehlt die linke Schulter und der Kopf bis auf die Hirnschale und den vorderen Contur des Gesichtes.

linkshin auf einer Kline ruhend. Die Frau setzt den rechten, aus Mangel an Raum nicht gezeichneten Fuss auf, während sie das linke Bein, von dem nur der Unterschenkel sichtbar ist, ganz auf der Kline aufliegen lässt, und wendet den mit einer reich geschmückten Haube und runden Ohrringen gezierten Kopf nach rechts ihrem Gefährten zu. In der Hand des auf ein Doppelkissen gestützten linken Armes hält sie eine Schale und mit der andern spielt sie die Krotalen. Bekleidet ist sie mit einem feinfaltigen, kurzärmeligen Chiton und einem gesäumten Mantel, der sich über die linke Schulter, die Beine und den linken Arm legt. Der Mann, dessen Beine durch die Gestalt der Frau verdeckt sind, stützt sich gleichfalls mit dem linken Ellenbogen auf; er hält in der linken Hand eine Flöte und begleitet mit einer zweiten Flöte in der andern Hand die Castagnettenmusik der Hetäre. Ein Mantel, welcher in gleicher Weise wie bei der Frau geordnet ist, lässt den Oberkörper frei. — Vor der Kline steht ein Tischchen mit zwei Platten, auf deren unterer nur theilweise erhaltene Bänder liegen. Unter dem Tisch stehen die Schuhe des Mannes, dessen hoher Krückstock hinter der Kline an die Wand gelehnt ist. Ueber der Frau ist am Rande des Bildes entlang nach rechts hin mit unsicherer Führung des Pinsels geschrieben ΔORIS EΛRAΦSEN.

So sauber und frei auch der Maler dies Innenbild ausgeführt und so geschickt er den gegebenen Raum ausgefüllt hat, so können wir uns doch nicht damit einverstanden erklären, wie er die Figuren in das Rund hineincomponirt, oder vielmehr, dass er überhaupt einen derartigen Gegenstand für das Innenbild gewählt hat. Derselbe passt keineswegs hierfür: denn entweder mussten die Beine der links befindlichen Figur beide vom Knie abwärts verschwinden, resp. der Fuss des aufgesetzten Beines abgeschnitten werden, wie es auch sonst häufiger geschehen ist (vgl. *Mus. Gregor.* II Taf. 83, 1 b und 84, 1 b; auf beiden findet sich übrigens auch der Krückstock), oder die Figuren mussten bedeutend kleinere Dimensionen annehmen und hierdurch einen grossen Theil des Bildes ganz leer lassen; vgl. *Mus. Gregor.* II Taf. 79, 1 b.

Die stark beschädigten Aussenseiten der Schale zeigen je drei stehende Männer und zwei Frauen im Gespräch begriffen. Dieselben sind, wie bereits Anm. 41 erwähnt, zu einer Gruppe von drei — diese befindet sich auf beiden Bildern links — und einer von zwei Figuren vereinigt. Auf dem einen Bilde (I) sind die Frauen (hier Figur 2 und 4) nach rechts profilirt, auf dem andern (II) nach links (hier Figur 3 und 5 [44]). Soviel wir aus dem Erhaltenen schliessen können, sind dieselben sämmtlich mit reicher Haube, runden Ohrringen, Chiton und Mantel [45]) versehen, welcher über die linke Schulter und den gekrümmten Arm geschlagen ist, die rechte Schulter dagegen frei lässt, und halten in der erhobenen rechten Hand einen Spiegel. Mit Ausnahme von Figur I 4, welche auf beiden Beinen gleichmässig steht und den linken Fuss vorsetzt, biegen sie alle das rechte Bein, welches sie auch vorstellen. — Mehr variiren die Stellungen der sechs Männer. Der bärtige, nach rechts profilirte Mann (Figur 1) auf der linken Seite von I, dessen Rumpf abgebrochen ist, stützte sich mit der linken Achsel auf einen Stock; die linke Hand erhebt er in lebhafter Geberde, der rechte Fuss ist en face gezeichnet. Ein Mantel, der, wie es scheint, die rechte Schulter unbedeckt liess, verhüllt die Gestalt, ein Band schmückt das Haar. Die mittlere Figur (3) mit rechtem Standbein, welche nach links der Frau (Figur 2) zugewendet ist, stützt die rechte Hand auf einen Stab, während sie den gekrümmten linken Arm unter einem gesäumten Mantel verborgen hält, der die ganze Gestalt mit Ausnahme der rechten Schulter und Brust bedeckt. Die in gleicher Richtung nach der weib-

Zwei kleinere Lücken erstrecken sich auf den rechten Oberschenkel der Frau, die Kline und den Tisch.

44) Auf I ist nur Figur 2 leidlich erhalten: zerstört ist an ihr der grösste Theil des rechten Armes, ein Stück des Rückens und des Spiegels, sowie die obere Wölbung des Kopfes. Von 4 fehlt der ganze Oberkörper. — Auf II fehlt von Fig. 3 das Gesicht, ein Theil des Spiegels, der linken Schulter, der Füsse und ein Stück aus der Mitte des Körpers. Von 5 ist nur der Unterkörper und theilweise der rechte Arm erhalten.

45) Die Mäntel sowohl der Frauen als der Männer sind mit Pünktchen geziert.

lichen Figur 4 gewendete männliche (5), deren Wange der erste Ansatz zu einem Barte bedeckt, stützt sich mit der linken Achsel auf einen Knotenstock, biegt das linke Knie und zeigt dem Beschauer halb den Rücken. Die Conturen der Beine treten deutlich unter dem über die rechte Schulter geschlagenen Mantel hervor, der fest angezogen ist, um der Achsel ein weiches Polster gegen den Druck des Stockes zu verschaffen. Das Gesicht des mit einer Binde gezierten Kopfes und die linke Schulter ist zerstört; die linke Hand war vermuthlich erhoben. Die ganze Gestalt ist dem Maler vortrefflich gelungen.

Die erste bärtige Gestalt (1) des Gegenbildes (II) entspricht im Wesentlichen der Figur 3 der andern Seite; auch sie steht auf dem linken Bein und stützt den rechten Arm, welcher nebst der Schulter unbedeckt vom Mantel bleibt, auf einen Krückstock. Nur ist die Figur nach rechts gewendet und bietet dem Beschauer halbe Rückenansicht. Der zweite Mann (2), von dessen Kopf nur die Spitze des Bartes erhalten ist, lässt sich in ähnlicher Weise mit Figur 5 auf I vergleichen, nur ist er wiederum in anderer Richtung profilirt. Aber das Aufstützen der linken Achsel, der Stand auf dem rechten Bein, das straffe Anziehen des Mantels, der sich genau den Körperformen anschliesst, sind beiden gemeinsam. Auf II senkt die betreffende Gestalt den linken Arm und erhebt den vom Mantel umhüllten rechten. Auch der dritte Mann dieses Bildes (Figur 4), dessen Oberkörper bis auf den linken Unterarm und ein Stück des rechten Armes abgebrochen ist, findet auf I in der Figur 1 sein Gegenstück. Hier stimmt nicht allein das Aufstützen der linken Achsel, das rechte, en face gestellte Stand-, das linke Spielbein, sondern auch die Richtung nach rechtshin; nur die Armhaltung ist vertauscht. Figur I 1 erhebt den linken und senkt den rechten, Figur II 4 senkt den linken und erhob den rechten. So sehen wir, dass Duris trotz aller Gleichmässigkeit der Composition sich auf dieser Schale niemals trocken wiederholt, sondern durch Abweichungen im Einzelnen eine lebensfrische Darstellung geschaffen hat.

Wir besitzen von Duris keine Schale weiter, welche denselben Gegenstand zur Darstellung bringt. Am nächsten kommt der Berliner Schale unter den Vasen der bekannten Maler die des Hieron bei Benndorf C Taf. 5. Dieselbe zeigt auch auf jeder Seite drei Männer mit Mantel und Krückstock in Unterhaltung mit zwei Hetären; nur nehmen die letzteren jedesmal die zweite und vierte Stelle ein; ferner sind drei derselben mit Flöten, die vierte mit einem Kranze versehen und zwei sind sitzend dargestellt. Zu vergleichen ist auch die Schale des Peithinos bei Brunn K. G. II 727.

Es bleibt uns noch übrig, das chronologische Verhältniss der besprochenen Schalen unter einander zu erläutern und, soweit dies die Publicationen erlauben, ihre Einreihung in die Zahl der übrigen zu versuchen.

Was die Inschriften betrifft, so ist vor allen Dingen zu beachten, dass die Schalen *A* und *B* neben ihren sonst älteren Buchstaben, sowohl in dem Δ, als dem consequent geschriebenen Σ jüngere Formen zeigen, als *C* und *D*, welche Λ und ≶ schreiben.[46]) Dieser Umstand scheint zu beweisen, dass *A* und *B* nicht minder, als die Wiener Schale, Conze VII 1, in die zweite Gruppe der Durisschalen gehören und wenigstens den beiden anderen Berliner Schalen zeitlich nachzustellen sind[47]). Und dennoch gelangen wir zu einem ganz anderen Resultate, wenn wir von den stilistischen Eigenthümlichkeiten jener drei Schalen ausgehen, welchen in dieser Frage entschieden der Vorzug gegeben werden muss[48]).

[46]) Die Form Δ, welche damals die gebräuchliche war, theilen diese Schalen mit VII 1, VI 1, VI 4 und, wenn die Zeichnung nicht trügt, VIII 1, die Form Σ mit VII 1, VI 1, VI, 10 (rückläufig, neben ꟷ und kaum sicher) und VII 5 (rückläufig und ebenfalls nicht ganz sicher).

[47]) Die Schale VI 1 entzieht sich wegen der ungenügenden Publication genauerer stilistischer Prüfung. — Ich bemerke hierbei, dass ich Klein's Interpretation (a. a. O. S. 80) der Darstellungen von VII 1 für ebenso falsch halte, als die des Gegenbildes auf der Troilosschale des Euphronios. Jedenfalls liegt dort nur eine Scene allgemeinen Inhaltes vor. Euphronios hat seine Figuren einer ausgedehnteren Composition entlehnt, wie sie z. B. die Schale des Duris und die Memnonschale des Pamphaios bei Gerhard A. V. III 221. 222 darbieten.

[48]) Gerade in einer Zeit des Uebergangs kann es vorkommen, dass Jemand es eine Zeit lang mit den neuen Formen der Buchstaben versucht und später zu den alten wieder zurückkehrt.

Denn Niemand wird leugnen wollen, dass die Wiener Schale, um mit ihr zu beginnen, mehr Alterthümliches enthält als wir sonst an Duris gewohnt sind, besonders bei den Figuren des Innenbildes. Man beachte wie lang Füsse und Finger, wie dünn die Beine oberhalb des Knöchels bei dem Krieger gebildet, wie steif die Gewänder der Frau angeordnet sind; wie wenig die Haltung ihrer linken Hand und das in schematischen Falten von beiden Schultern nach vorn herabfallende Gewandstück der sonstigen Gewohnheit des Malers entspricht. Auffällig ist auch die Formengebung des Profiles. Die Nase springt weit vor, die Lippen sind gespitzt, das Kinn eckig, bei dem Manne die Spitze des Vollbarts nach oben gebogen. Durch alles dieses werden wir an die älteren Schalen des Euphronios erinnert. Auf ihn weist uns aber auch der in seinem oberen Theile merkwürdig gewellte Chiton mehrerer Figuren der Aussenseite (vgl. Troilosschale), der realistisch gezeichnete Kahlkopf des älteren Mannes auf der linken Seite des Averses[49]) und der Jüngling des Gegenbildes, welcher sich die zweite Beinschiene anlegen will und ein genaues Ebenbild auf derselben Troilosschale des Euphronios hat[50]). Auf eine frühere Zeit weist ferner der Umstand, dass die Schale, wie auch Conze VI 1 (hier findet sich, wie schon gesagt, gleichfalls Δ und Σ) und VI 8[51]) von Python gefertigt ist, welcher auch für den Hauptvertreter der älteren Schalenmaler, Epiktetos, gearbeitet hat. — Weniger scheinen uns auf den ersten Blick die Berliner Schalen *A* und *B*[52]) des Duris auf eine Verwandtschaft mit Euphronios hinzuführen.[52]) Aber auch hier fehlen die Beziehungen nicht. Ich erwähnte bereits oben das Schildzeichen, welches an den *Λέαγρος καλός* mahnte. Dazu kommt der Name des Panaitios, der sich auf *A* zweimal und auf einer der ältesten Schalen des Euphronios, der mit der Darstellung des Eurystheus, einmal findet. Noch bestimmter weist die Formengebung der einzelnen Figuren auf frühe Zeit. Wie auf der Wiener, so sind auch auf den Berliner Schalen Füsse und Hände ungewöhnlich lang, die Beine und Arme dünn, die Hüften schmächtig, der Oberkörper im Verhältniss zum Unterkörper klein gebaut[53]). Die Augen sind sehr lang geschlitzt, die Lippen eckig, der Mund auch bei den erregten Faustkämpfern auf *B* und der sprechenden Iris des Innenbildes von *A* fest geschlossen, der ganze Contur des Gesichtes hart. Die Haare sind oben in kleinen Wellen, unten und vorn durch scharfen Contur, von dem kleine Striche ausgehen, angegeben. Die Gewandbehandlung bei den Aufsehern ist noch gebunden, bei den Figuren des Innenbildes sehen wir die steifen Falten der über die Arme gehängten Gewandstücke. Doch wird bereits eine sorgfältige Angabe der Arm-, Bein-, Schulter-, Brustmuskeln und Rippen versucht; dahin gehört auch, dass bei den Faustkämpfern und Pankratiasten durch eine Linie über dem Auge und auf der Backe die gedunsenere Gesichtsbildung, bei dem siegreichen Pankratiasten der geschlitzte Nabel und die Schamhaare angedeutet sind. Die Brustwarzen sind durch zwei Kreise angegeben, von

Wer sich aber hinsichtlich der Behandlung des Körpers und des Gewandes neue d. h. bessere Kenntniss erworben hat, giebt diese nicht mehr auf. — Man wird in Zukunft bei chronologischen Ansätzen von Vasen der Uebergangszeit mit der Benutzung damals schwankender Buchstabenformen vorsichtiger sein müssen.

49) Unter den grossen attischen Schalenmalern finden sich besonders bei Hieron solche aus dem Leben gegriffenen Köpfe; ich erinnere nur an den gebückt am Stabe wankenden, mit einem Ranzen versehenen Alten bei Benndorf C Taf. 2, eine köstliche Figur. In der Folge geben die Schalenmaler dieses Kreises ältere Männer ganz anders; die Figur des Innenbildes auf der Iliupersis des Brygos mag als Beispiel dienen. Das Profil ist das gewöhnliche, regelmässige, welches für alle Altersstufen gleichmässig verwendet wird; die Stirn ist nicht kahl. Bart und Kopfhaare sind mit weisser Farbe angegeben. Der Realismus und die naturwüchsige Originalität, welche wir bei Euphronios, entschieden dem interessantesten Vertreter dieser ganzen Periode, bewundern, ist nach ihm auch in anderer Beziehung einer Vorliebe für Maasshaltung in Linien und Conturen gewichen, welche häufig den Character des Schematismus erhält. Gerade bei Duris können wir diese Entwickelung genau verfolgen.

50) Derselbe findet sich auch auf der Anm. 47 erwähnten Memnonschale des Pamphaios.

51) Ich wies bereits Anm. 1 darauf hin, dass diese Schale wegen ihrer Grösse und vollständigen Bemalung der Berliner Schale *A* eng verwandt sei.

52) Nach dem, was oben über die anderen Schalen mit palästrischen Darstellungen gesagt ist, müssen auch diese in die erste, ältere Gruppe von Durisschalen gerückt werden.

53) Man vergleiche hiermit besonders den jungen Theseus auf der Euphroniosschale.

denen der äussere punktirt ist. Bei den Pferden des inneren Randes sind die Hautfalten und öfters die Haare am Ansatz der Beine gezeichnet.

Welcher Fortschritt lässt sich erkennen, wenn wir mit den besprochenen Gefässen die Berliner Zweikampfsschale vergleichen! Hier sehen wir in den Proportionen die alten Gewohnheiten vollkommen überwunden; die Körper sind sehr schlank gebaut, halten sich aber in den einzelnen Gliedern in maassvollen Grenzen. Die Gesichtszüge sind regelmässig, das Auge nähert sich der Profilstellung, bei den verwundeten Kriegern wird der Körperschmerz durch das Hinaufrücken des Augapfels und das Oeffnen des Mundes, dessen Zähne deutlich angegeben sind, angedeutet; auch bei dem Sieger des Rundbildes zeigt der leise geöffnete Mund die innere Bewegung. Ferner ist der Versuch zu beachten, das Gesicht en face zu zeichnen und die feineren Barthaare unter der Lippe zu unterscheiden (vgl. das Enface-Gesicht des Skythen bei Conze VII 3). Die Falten an der umgeworfenen Chlamys sind freier angeordnet und zeigen bewegtere Linien. In Bezug auf die Innenzeichnung ist zu bemerken, dass nicht allein an der Scham, sondern auch über den Bauch hin bis zum Nabel und an den Brustmuskeln die Haare deutlich angegeben sind. Nur die Bewegungen haben den Charakter der Gebundenheit noch nicht verloren.

Zwischen die Schalen *A* und *C* ist *D* zu setzen. Die Innenzeichnung des gelagerten Mannes ist noch sehr mässig, die Gesichtsbildung der drei erhaltenen Köpfe streng. Doch sind die Gewänder, wenigstens auf den Aussenseiten, geschickt geordnet und die Proportionen der Wirklichkeit entsprechend.

Braunschweig. P. J. Meier.

DER APOLLO STROGANOFF.

(Tafel 5.)

Auf Seite 247 ff. des vorigen Jahrganges dieser Zeitschrift veröffentlichte A. Furtwängler Bemerkungen über die im gräflich Stroganoff'schen Besitze in St. Petersburg befindliche Bronzestatuette des Apollon; Bemerkungen, die, wenn sie richtig und mehr als flüchtige Reiseeindrücke wären, uns in Bezug auf die Erklärung des belvederischen Apollo auf denselben Standpunkt aller möglichen Hypothesen zurückwerfen müssten, wie er bis zum Jahre 1860 bestand, bevor die Stephani'sche Schrift über den Apollon Boëdromios erschien. Bei der Wichtigkeit der Frage schien es mir Pflicht, in derselben das Wort zu nehmen; mir ist hier die Möglichkeit geboten, den Apollo Stroganoff in Musse zu studiren, und diese muss man haben, um durch wiederholtes Nachprüfen das Gefundene berichtigen und klären zu können; wenn dies bei jeder Statue nöthig ist, wie viel mehr dann bei der Stroganoff'schen Bronze, die in zwei Hauptstücken uns nur Fragmente bietet. Der grossen Freundlichkeit des Herrn Grafen von Stroganoff, welcher die photographische Aufnahme der wichtigen Bronze gestattet hat, danke ich die Möglichkeit, auf Tafel 5 das Material zur Controle meiner Ausführungen vorzulegen.

Furtwängler hat bemerkt, dass auf der Rückseite des Mantels der Bronze sich eine Querfalte befindet und ferner, dass an dem als Aegis gedeuteten Reste Vorder- und Rückseite unterschieden sind, wonach das Gorgoneion, wie er annimmt, nach links vom Beschauer sehen müsste und nicht dorthin, wohin der Gott selbst blicke. Aus der





APOLLON STROGANOFF.

Lichtdruck v A Frisch, Berlin W

Combination beider Beobachtungen wird geschlossen, der Stoffrest in der Linken des Stroganoff'schen Apoll könne nicht eine Aegis sein, sondern sei ein Zipfel der Chlamys des Gottes, den dieser also ergriffen hätte und emporgehoben trüge. Abgesehen von dem komischen Eindruck, den ein Apollo auf uns machen würde, der über seinen Mantelzipfel hoheitsvoll in die Ferne blickt, — von dem Unkünstlerischen gar nicht zu reden[1]) — gründet sich dieser Schluss nur auf eine flüchtige Untersuchung der Bronze. „Evident" ist allerdings und richtig, wie ich constatire, dass eine Falte (es sind ihrer übrigens mehrere) auf der Rückseite der Chlamys darauf hinweist, dass diese sich nach vorn, zum Arme, hinzog, dass also der Statuette ein grosses Stück des Mantels abhanden gekommen ist[2]); aber ebenso klar ist auch, dass Apollo den Zipfel der Chlamys **nicht** in der Hand hielt, sondern dass der Mantel genau so über den Arm des Gottes gelegt war wie wir es beim vaticanischen Apollo sehen. Hier sind die Beweise.

Beim ersten Anblick der Stroganoff'schen Bronze fällt uns vor Allem der Unterschied in der Charakterisirung der Stoffe des Mantels und des Restes in der Linken auf, eine Verschiedenheit, die so deutlich ist, dass man nach ihr nicht zu suchen braucht, sondern dass sie sich aufdrängt: der Mantel ist als ein schwerer, die Aegis (ich anticipire der Kürze wegen diese Benennung) aber als ein leichter, elastischer Stoff wiedergegeben, dessen Tragen dem Gotte keine Mühe macht. Ferner finden wir an der Aegis drei Kanten, eine horizontale und zwei verticale, die auch Furtwängler bemerkt hat, die aber doch unmöglich von einem Mantelzipfel herrühren können, da dieser aus zwei convergirenden in eine Spitze zusammenlaufenden Kanten besteht[3]). Drittens endlich zeigt der Mantel der Bronze einen **glatten** Saum, die Aegis dagegen einen **gefranzten**, den allerdings Furtwängler so weit abzuschwächen versucht — „nur am Rande sieht man einige Einkerbungen (breiter und weniger zahlreich als auf der Abbildung)" —, dass der Wahrheit damit Abbruch geschieht. Denn die Abbildung des Randes des Aegisstückes auf Tafel I bei Stephani ist getreu; auf unserer Phototypie konnte leider nicht die **ganze** Bruchfläche der Aegis wiedergegeben werden, da sie zum Handgelenk hin aufwärts steigt.

Hiermit dürfte die Verschiedenheit zwischen Mantel und Stoffrest in der Linken genügend klargestellt und die Unmöglichkeit nachgewiesen sein, dass der Gott seinen Mantelzipfel mit der Linken fasste. Der Mantel war anders angeordnet, und ich kann den Nachweis liefern, dass er es **genau** so war, wie ihn uns die grössere Replik dieses Typus, der vaticanische Apollo, zeigt und wie Brunn (Verhandl. der Würzburger Philol.-Vers. 1868, S. 93) schon richtig für die Bronzestatuette vorausgesetzt hatte.

Ich will darauf kein Gewicht legen, dass die Furtwängler'sche Falte, wenn sie anzeigen sollte, der Mantelzipfel sei von der Hand gefasst, der Mantel also ganz ausgebreitet gewesen, sich über den jetzigen Rand des Mantels hätte fortsetzen müssen, statt in Wirklichkeit vor Erreichung des Randes sich aufwärts zu biegen und zu verlaufen[4]),

[1]) Furtwängler meint, der Copist der Stroganoff'schen Bronze konnte willkürlich ein Motiv verändern, „er muss das Attribut, welches das Original in der Linken hielt, für nicht sehr wesentlich gehalten haben. Das ist wichtig. Denn jenes Attribut, war doch gewiss der Bogen u. s. w." Es ist doch kaum anzunehmen, dass ein alter Copist das Vorzeigen des Mantelzipfels für wesentlicher zur Charakterisirung des Gottes gehalten habe als den Bogen.

[2]) Ursprünglich hatten sich die Falten auf der Rückseite des Mantels wahrscheinlich sämmtlich bis zum Rande hin fortgesetzt; als der Mantel verstummelt war, hammerte man die nun am Rande sich todt laufenden Bruchkanten der Falten aus, um einen leidlich glatten Saum herzustellen.

[3]) Wie Furtwängler „als Analogie für die Art das Gewand zu fassen" die in der Arch Ztg. 1878, Taf. 20 von Engelmann publicirte Hand anfuhren kann, verstehe ich nicht recht, denn der Apollo soll doch den Mantelzipfel fassen, die fragliche Hand dagegen hat das Gewand — den Chiton —, wie es beim Ablegen desselben natürlich ist, nicht an einem Zipfel gefasst, sondern irgendwo in der Mitte, weshalb das er haltene Stück ja auch blos eine Bruchkante zeigt. — Es scheint übrigens unbekannt geblieben zu sein, dass der in der Arch. Ztg. publicirte Kopf nebst Hand schon von Wieseler, Archaol. Bericht über seine Reise nach Griechenland, S. 18, Anm. 3 beschrieben worden ist. Die dort erwähnte rechte Hand ist wahrscheinlich abhanden gekommen, denn wie ich von meinem aegyptologischen Collegen Golénischeff höre, war nur auf Kopf und linke Hand im Museum von Constantinopel Beschlag gelegt worden.

[4]) Furtwängler sagt S. 250, die Falte breche plötzlich ab, durch eine glatte Flache von bemaltem Gips unterbrochen. Ich

offenbar weil der Mantel mehr zusammengerückt gewesen sein muss, als es nach Furtwängler der Fall sein könnte. Das Gleiche lässt sich aus den unbeachtet gebliebenen Schrägfalten auf dem unteren Theile des Mantels entnehmen. — Entscheidend aber ist Folgendes. Stellen wir uns der jetzigen vorderen Kante des Mantels gegenüber, so bemerken wir, dass dieser keine gerade Ebene bildet, wie es Furtwänglers Hypothese verlangen würde, sondern dass er gleich unterhalb des linken Schulterblattes anfängt, sich leise vorwärts, um die linke Seite des Körpers herum, zu biegen, welche Richtung er fast bis zu seiner untersten Spitze beibehält. Der Mantel strebt nach vorn, offenbar weil sein Ende nicht in der Hand gehalten wurde, sondern von vorn über den l. Arm geworfen war und hinten in einem Zipfel herabfiel. Man kann mit Recht einwerfen, dass davon der linke Arm eine Spur aufweisen müsse, und in der That finden wir genau an der Stelle, wo beim belvederischen Apollo der Mantel über den Arm geht, beim Stroganoffschen eine ungefähr 4 cm. lange, ovale schmale Vertiefung, auf deren Grunde die nackte Bronze zu Tage tritt, während ihre Wände von der hohen Patina, die den ganzen Arm einhüllt, bedeckt werden. Diese Spur befindet sich an der Innenseite des Ellbogengelenkes, zu einem Drittheil ihrer Länge auf dem Oberarm, zwei Drittheile auf dem Unterarm. Hier muss das verlorene Mantelstück angelöthet gewesen sein. Die Löthstelle, aus der das Loth herausgefallen ist, befindet sich nicht auf der Höhe des Armes, sondern liegt nahe der unteren Seite desselben, was ja natürlich ist, da das Loth (Blei), als man es in die Höhlung, die Ellenbogenbeuge und darübergehender Mantel bildeten, eingoss, die tiefste Stelle einnehmen musste. Es hat sich also hier der Mantel genau so angeordnet befunden wie am vaticanischen Apollo.

Das jetzt fehlende Mantelstück war besonders gegossen, wie ja schon die technischen Schwierigkeiten bei Hohlguss verboten, es mit dem Arm aus einem Stück zu giessen, und so konnte es leicht einmal abhanden gekommen oder zerbrochen sein, da die Statue sicher nicht blos das eine Mal, von dem Stephani (S. 7) spricht, in Stücken gewesen ist, vielmehr deutliche Spuren späterer plumper Zusammenlöthung zeigt, wie wir unten noch des Näheren sehen werden. Der vordere Rand des Mantels ist dann später ziemlich roh zu seiner jetzigen Gestalt zugerichtet worden.

Wir wenden uns jetzt zu der bestrittenen Aegis. Angeführt habe ich schon, wie deutlich sie nach Stoff, Form und Ausstattung vom Mantel geschieden ist; richtig hat auch Furtwängler auf ihre nicht ciselirte Rückseite gegenüber der bearbeiteten Vorderseite aufmerksam gemacht, doch beruhen auch hierbei seine Folgerungen auf ungenügender Prüfung des Thatbestandes. Ein strenger Beweis für das Vorhandensein der Aegis, wie ihn die exacten Wissenschaften für ihre Behauptungen führen können, wird nicht beizubringen, aber auch nicht zu verlangen sein; doch kann man aus dem Stoffrest in der Linken noch so viel erschliessen, dass wir der mathematischen Evidenz sehr nahe kommen, und auch ein Superlativ vom „Gerhard'schen Zweifler" wird zugeben müssen, dass nichts die Annahme der Aegis in der Hand des Gottes widerlegt, vielmehr Alles dafür spricht.

Auf die literarischen Zeugnisse, welche die Aegis für Apollo bezeugen, brauche ich nicht einzugehen, da Furtwängler gegen ihre Behandlung durch Stephani keine Einwände erhebt; es ist nur die Aegis in den künstlerischen Darstellungen des Apollo und zwar speciell in der Stroganoffschen Bronze, die uns jetzt beschäftigt. — Das Aegisstück zeigt hier im Ganzen eine unbearbeitete Rückseite, nur ihr nach vorn überfallender Rand ist als Franze charakterisirt; die Vorderseite dagegen ist bearbeitet und umsäumt von den Franzen. Auf dieser Vorderseite muss sich natürlich das Gorgoneion befunden haben; nach Furtwängler ist dies und folglich auch die Aegis unmöglich, da das Gorgoneion nicht dahin blicken könne, wohin der Gott sieht, sondern nach links vom Beschauer. Eine Untersuchung der Lage der Falten wird uns darüber aufklären.

habe nur weit unterhalb der Falte inmitten des Mantels ein kleines eingesetztes Stück Gips gefunden, das mit der Falte nichts zu thun hat; der Rand des Mantels besteht aus Bronze.

Wir finden vor Allem, dass die Hand des Gottes nirgendwo mit der Vorderseite der Aegis in Berührung kommt, er hat diese von hinten gepackt, als scheute er die zu nahe Berührung. — Die Aegis ist nun so angeordnet, dass ihr vom Beschauer rechter Rand einfach umgeschlagen ist innerhalb des Raumes vom zweiten Gelenk an bis zu den Fingerspitzen, so dass diese nirgendwo die Vorderseite treffen; darauf läuft die Aegis glatt an der Innenseite der Finger und der Handfläche entlang bis zum Ballen des Daumens, wo sich die Falten dicht übereinander schieben, wo die ganze Masse derselben liegt[4]); der linke Rand der Aegis ist dann auf dieser Seite unter dem Daumen ebenso umgeschlagen, wie es ihr gegenüberliegender r. Rand unter den Fingern ist (dies ist auf der Publication bei Stephani nicht ganz genügend wiedergegeben). Es ist klar, dass die Mittellinie der Aegis in den Faltenschichten am Ballen des Daumens liegen muss, dieser Ballen steht aber senkrecht auf der Axe des Armes, folglich muss dasselbe der Fall sein mit dem Gorgoneion, das auf der Mittellinie der Aegis sich befand und das also gerade vom Körper des Gottes fortsah dorthin, wohin der Arm sich ausstreckte.

Aus dem Rest der Aegis lässt sich noch entnehmen, dass sie sich nach unten hin verbreiterte; die umgeschlagenen Ränder werden nach unten zu schmäler und müssen sich schliesslich aufgeklappt haben. Der Grund ist nicht schwer zu finden: es ist das Gorgoneion, das natürlich als fester Körper zu denken ist, der den Stoff unten auseinandergebreitet hielt[5]). Daraus erklärt sich auch die Haltung der Finger der linken Hand, speciell des kleinen Fingers. Die Publication der Hand bei Stephani ist offenbar mit Rücksicht auf das Verdeutlichen der Aegis erfolgt, weshalb die Hand ungünstig gedreht werden musste und es aussieht, als hielten die Finger nur leicht den Stoff, wie auch Furtwängler behauptet. Vor dem Original habe ich diesen Eindruck nicht empfangen: die Hand fasst allerdings nicht krampfhaft zu, wie es einem Gotte auch nicht anstehen würde, aber doch fest genug, um die Aegis schütteln zu können, wenn es nöthig sein sollte. Nur der kleine Finger schliesst nicht ganz fest, weil sonst der Rand der Aegis sich auf das Gorgoneion schieben, es theilweise zudecken und seiner Wirkung berauben würde; er giebt dem Gegendruck des Gorgoneions, als des die Aegis auseinanderhaltenden Gegenstandes, nach.

Ob die Aegis nun als Fell, Tuch oder Schlangenhaut charakterisirt war, wird sich vielleicht auch durch eine gründliche, jetzt unmögliche Reinigung des Stoffrestes nicht feststellen lassen, weil von der Vorderseite desselben so wenig zwischen den hochliegenden umgeschlagenen Rändern sichtbar wird[6]), dass man vermuthen kann, das ganze Detail werde erst dort angebracht gewesen sein, wo der Raum dafür vorhanden war, nämlich auf der jetzt verlorenen unteren Hälfte. Der Franzenrand weist darauf hin, dass ein Tuch oder eine Schlangenhaut beabsichtigt gewesen ist, wahrscheinlich wohl das letztere, wenn wir uns erinnern, wie sorgfältig der Gott es vermeidet, seine Finger mit der Vorderseite der Aegis in Berührung zu bringen; die glatte erkältende Schlangenhaut ist abstossend. Sicher ist der Franzenrand, den ja schon Homer an vielen Stellen bei der Aegis hervorhebt (Il. V, 738. XV, 229 u.s.w. *αἰγίδα θυσσανόεσσαν*; XV, 309 *ἀμφιδάσειαν*, vgl. Stephani, Apollon Boëdromios S. 32, Anm. 3). Dagegen sind Schlangen an unserem Rest nicht zu bemerken, was erklärlich ist, da hier hauptsächlich das den Hals umschliessende Stück der Aegis sich erhalten hat, welches ja meist ohne Schlangen gelassen ist; vgl. Clarac 457, 845. 460, 855. 462 C, 902. 462 F, 867 A. 464, 866 und 868. 465, 875. 467, 880 und 881. 472. 898 A. Die Schlangen umgaben entweder blos das Gorgoneion oder, was wahrscheinlicher ist, entsprangen erst aus dem herabhängenden Rande der Aegis, von wo sich

[4]) Unten an der Bruchfläche gemessen beträgt der Durchmesser dieser Faltenmasse 0,027 m. gegenüber einem Durchmesser des umgeschlagenen rechten Aegisrandes von nur 0,008 m. — Die Höhe der ganzen Statuette ohne die moderne Marmorbasis beträgt übrigens 0,60 m.

[5]) Es lässt sich leicht der Versuch mit einem Tuche, auf das man eine Platte geheftet hat, machen, um das Obige bestätigt zu finden, ebenso wie auch bei der oben beschriebenen Faltenordnung des Aegisrestes, dass das Gorgoneion vom Gotte fortblickte.

dann eine heraufgeringelt haben wird zum Handrücken des Gottes, an welchem ein erhobener Bronzepunkt davon noch stehen geblieben ist.

Es bleibt uns jetzt nur noch ein Einwand zu erledigen übrig, den Furtwängler S. 249 erhebt: „Es kommt hinzu, dass weder Stephani selbst noch irgend Jemand, der seine Hypothese gebilligt hat, jemals eine gleiche Form der Aegis wie die hier angenommene, oder eine gleiche Art dieselbe zu tragen in antiken Kunstwerken nachweisen konnte.“ Das heisst also, jede Combination sei falsch, wenn man sie nicht von einer fertigen Analogie abschreiben könne, und doch ist auch die neue Hypothese über den Apoll ohne Analogie hingestellt worden. Eine Hypothese ist doch wahrscheinlich, wenn sie nichts enthält, was dem Wesen der Sache, die sie erklären will, widerspricht; das trifft hier zu, denn dem Wesen der Aegis widerspricht weder ihre Form noch die Art, wie sie hier getragen wird, zudem ist uns aus der Literatur Apollo mit der Aegis ein geläufiger Begriff. Was in der Form unserer Aegis Anstössiges liegen sollte, erfahren wir nicht, und ich brauchte also darauf nicht einzugehen, wenn es nicht im Interesse der Sache selbst läge.

Ueberschaut man die grosse Mannigfaltigkeit in den uns überkommenen Formen der Aegis, so bemerkt man, wie die Künstler für die Ausstattung und Gestalt derselben sich einerseits vom Zwecke, dem sie dienen sollte, haben leiten lassen, andrerseits aber sich die grösste Freiheit gestattet haben. Die Form, in der die Aegis an unserer Bronze erscheint, ist sowohl ihrem Zwecke entsprechend als sie auch in anderen Kunstwerken ihre Analogie findet. So z. B. auf dem Cameo der Sammlung Orléans (La Chau et Le Blond, *Descr.* I, pl. 14), wo der obere Rand der Aegis der Athena gleichfalls ohne Schlangen ist und zudem dieselbe Franzenverzierung wie an der Stroganoffschen Bronze zeigt; ein weiteres Beispiel giebt uns die bekannte sogen. Minerva Medica des Vatican (*Braccio nuovo* N. 114. *Gall. Giust.* I, 3): auch hier fehlen die Schlangen am oberen Aegisrand, welcher, analog den Franzen, mit einer Art Blätterüberfall verziert ist, wie eine mir vorliegende Photographie zeigt. An diesen beiden Beispielen ist die Aegis als Schlangenhaut gebildet, wie ich es auch für unsere Aegis annehmen zu dürfen glaubte. Es fehlt uns also nicht an Analogien für ihre Ausstattung, und was die Form betrifft, so lässt sich der Stoffrest sehr gut mit den erwähnten und anderen erhaltenen Aegiden vereinigen; die einzige Modification, die anzunehmen nöthig ist, wird darin bestehen, dass man sich das Gorgoneion etwas tiefer herabgerückt denkt, damit die Hand die Waffe bequemer fassen konnte.

Was die Art des Tragens der Aegis betrifft, so wird dazu gleichfalls die Analogie vermisst. Aber der Mangel einer solchen wäre doch sehr natürlich, da unser bisheriger Denkmälervorrath uns die Aegis nur als Schutzwaffe, als Panzer oder Schild, zeigt, als Angriffswaffe aber, wie wir sie in der Literatur schon aus Homer kennen, zum ersten Male hier; natürlich kann eine solche nicht um den Hals befestigt oder auf dem Arme getragen sein, sondern musste in die Hand genommen werden. Dennoch giebt es eine Analogie auch für die in der Hand gehaltene Aegis: den Cameo bei Borioni, *Collect. Antiq. Rom.* tav. 38, ein Citat, das ich den Furtwängler unbekannt gebliebenen Nachträgen zu Stephanis Apollon Boëdromios im *Compte-Rendu* 1863, S. 276f. entlehne. Hier hält Eros mit der Linken die von hinten gepackte Aegis wie einen Schild vor sich; ähnlich Athena auf der an derselben Stelle angeführten Münze von Diocäsarea, *Nouv. Ann.* II, Pl. E, 5.

Ich brauche nach besseren Vorgängern nicht auf den Nachweis einzugehen, dass das ganze Pathos dieses Apollotypus auf das Vollständigste mit der Erklärung des Typus als Aegisschüttler in Einklang steht. Nur auf einen Punkt will ich zum Schlusse noch aufmerksam machen: die Besonderheit, dass beim Apollo Stroganoff der Blick des Gottes nicht über die Hand hinweggeht, wie beim belvederischen, sondern hinter ihr zurückbleibt. Schon Brunn a. a. O. hatte bemerkt, dass der l. Arm zu sehr nach innen gebogen sei und dies wohl durch falsche Anfügung entstanden sei. Die Untersuchung der Statuette hat auch diese Vermuthung be-

stätigt. Die Löthstelle für den l. Arm befindet sich in der Mitte des Oberarmes, und hier sieht man, dass die Anfügungsstelle den Scheitel eines stumpfen Winkels von ungefähr 170° mit der Oeffnung zur Brust hin bildet. Corrigirt man dies, so kommt die Hand genau in die Linie des Blickes zu liegen und das Gorgoneion war also gerade dahin gerichtet, wohin der Gott sah. Also auch in diesem Punkte finden wir die Stroganoff'sche Bronze genau mit der vaticanischen Statue übereinstimmend.

St. Petersburg. G. Kieseritzky.

ÜBER DARSTELLUNGEN DER HIPPOLYTOS-SAGE.

I.

(Tafel 6—8.)

1.

Erst spät singen und sagen die griechischen Dichter vom schönen Jäger Hippolytos; nicht leicht folgen wir daher der Sage bis auf die Tiefen ihres mythischen Ursprungs. Im Epos giebt es nur eine sichere Erwähnung: *Ἱππόλυτον (ἀνέστησεν ὁ Ἀσκληπιός), ὡς ὁ τὰ Ναυπακτικὰ συγγράψας λέγει* (Apollod. III 10, 3[1]). Voreilig schliesst, wer hier nach der Bemerkung des Pausanias (X 38, 11), dass in den Naupaktika Frauen besungen seien, die ganze spätere Liebesgeschichte voraussetzt. Etwas mehr besagt das Epigramm einer alten Stele im epidaurischen Asklepiosheiligthum, von der Pausanias spricht II 27, 4: *χωρὶς δὲ ἀπὸ τῶν ἄλλων ἐστὶν ἀρχαία στήλη, ἵππους δὲ Ἱππόλυτον ἀναθεῖναι τῷ θεῷ φησὶν εἴκοσι. ταύτης τῆς στήλης τῷ ἐπιγράμματι ὁμολογοῦντα λέγουσιν Ἀρικιεῖς, ὡς τεθνεῶτα Ἱππόλυτον ἐκ τῶν Θησέως ἀρῶν ἀνέστησεν Ἀσκληπιός.* Beides sind vollgültige Zeugnisse für eine alte Verbindung des Hippolytos mit Asklepios[2]).

Nicht minder jene Nachricht von einem Asklepiosbild des Timotheos, das die Troezenier für

[1]) Vgl. Philodem *περὶ εὐσεβ.* p. 52 G. Munzel *Quaest. Mythograph.* p. 3ff. — Der Homervers λ 321 ist längst als attisches Einschiebsel erkannt. Von einer Theseis, in der Theseus' Ehe mit Phaedra und der dadurch hervorgerufene Aufstand der Antiope erwähnt war, berichtet Plutarch (Theseus XXVIII) mit Misstrauen (Welcker Ep. Cycl. I p. 300). Die Liebe des Theseus zur Antiope kam in den Nosten vor, falls jener Hegias (Paus. I 2, 1) identisch ist mit dem Verfasser derselben (vgl. Welcker a. a. O. p. 260ff., 301ff.). — In den Kyprien erzählte Nestor unter Anderem als Episode (*ἐν παρεκβάσει*) die Geschichte von Theseus und Ariadne. Von Hippolytos hören wir nirgends.

[2]) Dass die Stiftung des Hippolytos zusammen mit dem Dienst des Asklepios von Epidauros nach Athen übertragen sei, hat Köhler gezeigt (Athen. Mittheil. II p. 176ff). Er hält mit Recht die Identität der *Ἀφροδίτη Πάνδημος* und der *Ἀφροδίτη ἐφ' Ἱππολύτῳ* aufrecht (a. a. O. p. 175) Freilich um Pausanias' (I 22, 1ff.) Stillschweigen über die letztere zu erklären, muss man zwischen den Zeilen lesen. Der Perieget erwähnt das *μνῆμα Ἱππολύτου* und deutet die Sage kurz an nach der Version des erhaltenen Euripideischen Stückes. Dann folgt die trözenische Sage, nach der Phaedra den Hippolytos zuerst in Troezen sieht (*καὶ Φαίδρα πρώτη ἐνταῦθα εἶδεν Ἱππόλυτον*), mit der Erwähnung des trözenischen Myrtenbaumes. Ganz unvermittelt wird hierauf zur *Ἀφροδίτη Πάνδημος* übergegangen: *Ἀφροδίτην δὲ τὴν Πάνδημον κτλ.* — Jene mit Emphase vorgetragene Behauptung der Troezenier, dass der Schauplatz der erwachenden Liebe ihre Stadt sei, gewinnt erst Bedeutung unter der Annahme einer nachlässigen Compilation des Periegeten. Die Quelle war hier ausführlicher: sie stellte der trözenischen Sagenversion die attische (Euripideische) gegenüber, nach welcher Phaedra sich in ihren Stiefsohn nicht in Troezen, sondern in Athen verliebt (Eur. Hipp. 24ff.). So kommen wir von selbst auf das, was hier durchaus vermisst wird: die Erwähnung jener allbekannten Stiftung der *Ἀφροδίτη ἐφ' Ἱππολύτῳ* durch Phaedra an eben dieser Stelle der Akropolis (Eur Hipp. 29ff. Asklepiad. Schol. Hom. λ 321. Diod IV 62: vgl. meine Abhandl. *de Hipp. Eur quaest. nov.* p. 47ff.). Pausanias vergass wie öfter über der Nebensache die Hauptsache. — Jene *Ἀφροδίτη Ἱππολυτία* (Schol. Eur. Hipp. 30) oder *ἐφ' Ἱππολύτῳ* (Kirchhoff Corp. Insc. Attic I No. 212) hat eine hübsche Analogie in der von Agamemnon gestifteten *Ἀφροδίτη Ἀργυννὶς ἐπ' Ἀργύννῳ τῷ ἐρωμένῳ* nach Phanokles (Clem. Alex Protr. p. 32. Athenaeus XIII p. 603 *D*. Steph. Byz. s. v. *Ἀργύννιον*.

Hippolytos hielten (Paus. II 32, 4[3]). Unbärtige Asklepien kommen zwar vor (Paus. II 10, 3; 13, 5. VIII 28, 1); aber es ist gewiss kein Zufall, dass der zusammen mit der Aricinischen Heilgöttin verehrte Virbius — eine italische Umbildung des Hippolytos — ebenfalls ursprünglich als älterer Mann gedacht wurde[4]). — In Troezen haben wir es mit einem Gott Hippolytos zu thun (Paus. II 32, 1. Diod. IV 62), für den sich nicht die vom Heros berichtete Todesart geziemt: *ἀποθανεῖν δὲ αὐτὸν οὐκ ἐθέλουσι — τὸν δὲ ἐν οὐρανῷ καλούμενον ἡνίοχον, τοῦτον εἶναι νομίζουσιν ἐκεῖνον Ἱππόλυτον, τιμὴν παρὰ θεῶν ταύτην ἔχοντα*[5]). — Auf Umwandlung des Mythus in nicht allzu früher Zeit deutet auch Plutarch Theseus 28: *τῆς δὲ Ἀντιόπης ἀποθανούσης ἔγημε* (sc. *Θησεύς*) *Φαίδραν, ἔχων υἱὸν Ἱππόλυτον ἐξ Ἀντιόπης, ὡς δὲ Πίνδαρός φησι, Δημοφῶντα.* Also selbst Pindar kennt den Hippolytos noch nicht in der späteren Combination, und es ist bezeichnend, dass Plutarch im Folgenden als Hauptquelle für die Sage von Phaedras unglücklicher Liebe die *ἱστορικοί* und *τραγικοί* anführt[6]).

Die Nachricht von einer Darstellung Phaedras in der delphischen Lesche von Polygnot's Hand verdient somit besonders hervorgehoben zu werden als eines der ältesten Zeugnisse für das Bestehen der Minostochter überhaupt. Zusammen mit Ariadne hatte sie der Meister in der Nekyia gruppirt, wie auch Odysseus (Hom. *λ*. 321) sie sieht: Paus. X 29, 3 *κάθηται μὲν ἐπὶ πέτρας* (sc. *Ἀριάδνη*), *ὁρᾷ δὲ ἐς τὴν ἀδελφὴν Φαίδραν, τό τε ἄλλο αἰωρουμένην σῶμα ἐν σειρᾷ καὶ ταῖς χερσὶν ἀμφοτέρωθεν τῆς σειρᾶς ἐχομένην.* Der Ausdruck ist durchaus correct; gemeint ist eine aus einem Seil gefertigte Schaukel ohne Sitzbrett[7]). Pausanias fügt eine allegorische Erklärung hinzu: *παρεῖχε δὲ τὸ σχῆμα καίπερ ἐς τὸ εὐπρεπέστερον πεποιημένον συμβάλλεσθαι τὰ ἐς τῆς Φαίδρας τὴν τελευτήν.* Hat er wirklich damit Recht? Jahn, der die Deutung des Periegeten aufrecht hielt, wies auf das in Attika zur Sühne für den Tod der Erigone gefeierte Schaukelfest (*αἰώρα*) hin (Arch. Beitr. p. 324ff.). Allein mochte auch die Allegorie bei einer Darstellung der Erigone selbst berechtigt sein, in dem polygnotischen Bilde bleibt sie gesucht. Es ist ein alter Fehler von Bilderinterpreten, einem harmlosen Motiv tiefe Gedanken unterzuschieben, die dem Maler ganz fern lagen. Wie leicht konnte im vorliegenden Falle ein malerisches Motiv, dessen Tragweite sich unserer Beurtheilung entzieht, maassgebend sein? Oder genügt es nicht, an die in demselben Bilde dargestellten Astragalenspielerinnen, des Pandareus Töchter (Paus. X 30, 2), zu erinnern, um ein rein genrehaftes Motiv auch in unserer Scene berechtigt zu finden?

Dass wir von weiteren malerischen Darstellungen unseres Mythus so wenig wissen, fällt sicher der Lückenhaftigkeit kunstgeschichtlicher Ueberlieferung zur Last; denn ich glaube gezeigt zu haben (*de Hipp. Eur.* p. 61ff.), wie die Hippolytossage nach der Euripideischen Bearbeitung allen Schichten des verfallenden Griechenthums zum Gemeingut wurde, und gerade nach der pathetischen Seite bot die Fabel zu viel fesselnde Züge, als dass sie z. B. Maler wie Aristides, der 'das Gefühls- und Gemüthsleben in seinen innersten Tiefen und in seiner Totalität'[8]) zu erfassen strebte, verschmäht haben sollten. Es läge daher nahe, in dem '*Artamenen*' des Aristides — so der Bambergensis (Plinius XXXV 99) — eine *artomene* zu vermuthen, die man sich als eine nach Analogie des Bildes von

[3]) Die Notiz von Chariton Aphrodisiensis I 1: *Χαιρέας γάρ τις ἦν μειράκιον εὔμορφον πάντων ὑπερέχον οἷον Ἀχιλλέα καὶ Νιρέα καὶ Ἱππόλυτον καὶ Ἀλκιβιάδην πλάσται καὶ γραφεῖς δεικνύουσιν* (vgl. Rohde Gr. Rom. p. 155, 4) ist zu allgemein, um daraus auf ein Vorkommen von Hippolytos-Statuen in späterer Zeit schliessen zu können.

[4]) Ovid Met. XV 539ff. Trefflich handelt hierüber Buttmann (Mytholog. II p 145ff.). Auch Hyacinth war bärtig in der älteren Kunst (Paus III 19, 4).

[5]) Die späteren Astrologen wissen hiervon nichts — Hippolytos nennt sich bei Euripides Hipp. 1399 *ἱππονώμας*, ein Wort, das Aristophanes Nub. 571 von Helios braucht. Vgl. Sergii explanat. in Donat. (Keil IV 540), Serv. Verg. Aen. VII 776.

[6]) Vgl *de Hipp. Eur.* p. 55.

[7]) Vgl. Gerhard Ant. Bildw. T. 54.

[8]) Brunn Kunstlergesch. II p. 180. — Plinius XXXV 98: *is omnium primus animum pinxit et sensus hominis expressit, quae vocant Graeci ethe, item perturbationes.*

Tor Maranci[9]) dargestellte Phaedra[10]) zu denken hätte[11]). Dilthey setzt freilich (Rh. Mus. XXV p. 151ff.) eine *artomene* voraus, schiebt aber hier die im Text nach *anapauomenen* stehenden Worte *propter fratris amorem* ein und deutet den Gegenstand auf Byblis. Ich habe bereits (*de Hipp. Eur.* p. 68, 107) darauf hingewiesen, dass die Ausbildung der Byblissage in der uns geläufigen Form erst alexandrinischer Zeit angehört. Alles, was über frühere tragische Behandlung dieses Gegenstandes gesagt worden ist, beruht auf unsicherer Vermuthung. Aber es ist mit jener *artomene* überhaupt nichts; denn abgesehen davon, dass der Ausdruck *ἀρτωμένη* in dem angedeuteten Sinne nicht correct ist, so verbindet hier in der asyndetischen Folge der Worte das *et* zwischen *Liberum* und *Artamenen* zwei Figuren desselben Bildes 'nach einem von Plinius festgehaltenen Brauche', wie Furtwängler bemerkt hat[12]). Mit Recht also hält Detlefsen das *Ariadnen* der schlechteren Handschriften aufrecht. *Ariagnen Arianen Ariannen* sind gewöhnliche Verderbungen von *Ariadnen* in mittelalterlichen Handschriften; daraus wurde *Artamenen.* Damit fällt freilich auch die Dilthey'sche Identificirung der *ἀναπαυομένη* mit dem 'Typus der Ausruhenden' fort, denn wir haben es ja jetzt mit einer *anapauomene propter fratris amorem* zu thun[13]); und doch behalten seine Ausführungen in gewissem Sinne Geltung. Das Wort *ἀναπαύεσθαι* ist in späterer Zeit für 'sterben' nicht ungebräuchlich[14]). Daphnis 'schwindet hin' bei Theokrit Id. I 138: *χὠ μὲν τόσσ' εἰπὼν ἀνεπαύσατο*, wozu der Scholiast bemerkt: *εὐφήμως τὸ ἀποθανεῖν ἀναπαύσασθαι ἔφη. καὶ Ὅμηρος* (Il. *Λ.* 241): *Ὣς ὁ μὲν αὖθι πεσὼν κοιμήσατο χάλκεον ὕπνον.* Diesen Begriff des 'zu ewiger Ruhe gebettet werden', den der Scholiast auch bei Theokrit findet, legen Andere deutlich dem Worte zu Grunde; so Asklepiades (*Anth. Pal.* XII 50, 8): *τὴν μακρὰν νύκτ' ἀναπαυσόμεθα* und Kallimachos *Epigr.* XV 1 (*Anth. Pal.* VII 524): *ἦ ῥ' ὑπὸ σοὶ Χαρίδας ἀναπαύεται;* — In demselben Sinne gebrauchen die Lateiner bekanntlich *quiescere*[15]). Man darf also erwarten, dass dies Wort absichtlich gewählt ist, um beiläufig eine ruhende, liegende Figur zu bezeichnen. Der weitere Schluss liegt auf der Hand: dargestellt war Kanake — die für Aristides' Zeit einzig wahrscheinliche Darstellung einer Geschwisterliebe[16]) — nachdem sie sich eben mit dem ihr vom Vater gesandten Schwert den Tod gegeben hat, vermuthlich auf einer Kline liegend, im Todeskampf hinschwindend, hinsiechend[17]). Der Aeolos des Euripides gab den Anlass zu dieser Darstellung, das darf man ohne Weiteres annehmen[18]); dass in ihm auch die Situation vorgebildet war, werde ich in anderem Zusammenhange nachweisen.

Hippolytus tauro emisso expavescens ist der Gegenstand eines Bildes des Antiphilos (Plin. XXXV 114).

9) Raoul-Rochette *peint. antiq. inéd.* T. 5 Biondi *Monum. Amaranz.* T. 3.

10) Eur. Hipp. 778 ff.: *βασιλὶς οὐκέτ' ἔστι δὴ γυνή, κρεμαστοῖς ἐν βρόχοις ἠρτημένη.*
Vgl. Ausonius *Cupido cruc. affix.* 32 ff.:
respicit abiectas desperans Phaedra tabellas,
haec laqueum gerit.

11) So wird sich hinter dem ohne Ende gepriesenen Kranken des Aristides Philoktet verbergen. Aristophon malte einen kranken, wie sterbenden Philoktet (Overbeck S. Q. 1128 ff. Brunn a. a O. p. 54) und berühmt war der kranke Philoktet des Parrhasios (Overb. S. Q. 1709. Brunn a. a. O. p. 100, 106, 112). Bei der Scene aus der Eroberung einer Stadt, wo eine im Sterben liegende Mutter ihr Kind säugt und fürchtet, dass das Kind Blut einsauge, hat Dilthey (Rh. Mus. XXV p. 299) gewiss mit Recht an eine Darstellung der Iliupersis gedacht. Man kann an den Münchener silbernen Becher erinnern (Heydemann Iliupers. T. II 4).

12) Fleckeisens Jahrb. Suppl IX 1877 p. 49.

13) Furtwängler (a. a. O) meint, zur Erklarung sei vielleicht eine Ellipse anzunehmen wie: eine deshalb im Typus des Liegens (*anapauomene*) dargestellte Figur, weil sie aus Liebe zu ihrem Bruder krank liegt.

14) Vgl. z. B. Plutarch *Pompeius* 80. *Consol ad Apoll.* 16.

15) Vgl. z. B. Verg. Aen I 249: *nunc placida compostus pace quiescit.*

16) An Kanake hatte schon Brunn (a a. O. p 172) gedacht.

17) Dilthey's Argumentation gegen *propter* (a. a. O. p. 152) ist nicht zutreffend; *propter* drückt ebensowohl Grund, Ursache als Beweggrund aus. Ein dem unsrigen analoger Fall ist z. B. Cicero Mil. 22, 58: *propter quos vivit.* Zudem steckt hier hinter *anapauomene* noch der Begriff einer Handlung, namlich des Selbstmordes.

18) Bereits ein Bild des Malers Apollodor steht unter Euripideischem Einfluss, wie jungst Wilamowitz wahrscheinlich gemacht hat (*de Euripidis Heraclidis. Ind. Schol. Gryphiswald.* 1882 p. X)

Hippolytos erschreckend über den aus dem Meer gesandten Stier; eine Situation, an welche die Darstellung der gleich zu besprechenden Londoner Vase erinnert[19]). — Auf die durch die scheue Wuth der Rosse herbeigeführte Schleifung selbst scheinen als Gegenstand von Wandbildern Bezug zu haben die Verse des Prudentius *contr. Sym.* II 53 ff.:

cur etiam templo Triviae lucisque sacratis
cornipedes arcentur equi, cum Musa[20]) *pudicum*
raptarit iuvenem volucri per litora curru
idque etiam paries tibi versicolorus adumbret.

Hierher gehört auch das freilich fingirte Bild des älteren Philostratos (II 4). Die Rosse des Hippolytos sind in wilder Unordnung; er selbst schon geschleift mit gebrochenen Gliedern und besudeltem Haar. Die Begleiter sind theils abgeworfen, theils bemühen sie sich vergeblich, der Wuth ihrer Pferde Einhalt zu thun[21]). — Aus der Erwähnung von berittenen Begleitern, die sich ebenfalls auf der einen Seite des Petersburger und des Agrigentiner Sarkophages finden, sind wir berechtigt mit Matz (*de Philostratorum fide* p. 125 ff.) auf Reminiscenzen aus Kunstwerken zu schliessen; wobei freilich der Umstand zu denken giebt, dass die Darstellungen jener Sarkophage nicht für die Hippolytossage erfunden sind; wie ich zeigen werde. Aber man wird ja von Philostratos überhaupt nicht mehr die Beschreibung eines wirklichen Bildes erwarten[22]).

2.

Das auf Tafel 6 veröffentlichte Vasenbild[23]) schmückt die eine Seite eines aus Ruvo stammenden grossen Kraters[24]), welcher mit der Sammlung Temple in's Britische Museum gekommen ist. Beschrieben wurde es kurz von Panofka (Arch. Ztg. 1848 p. 245), ausführlicher mit Hülfe von Brunn's Notizen von Körte[25]).

Die Darstellung zeigt zwei Reihen von Figuren: unten die Träger der eigentlichen Handlung, oben zuschauende Götter. In der Mitte der unteren Reihe erblicken wir auf einem nach rechts sprengenden Viergespann[26]) Hippolytos im Wagenlenkercostüm: ein langes im Winde flatterndes Gewand um die Lenden und Kreuzbänder über der Brust[27]). Den Oberkörper vornübergeneigt, hält er in der ausgestreckten Linken die Zügel, in der Rechten das Kentron. Unter den erhobenen Vorderfüssen der Pferde wird das Vordertheil eines aus dem Grunde emporkommenden Stieres sichtbar; Wasser ist nicht angedeutet, und so muss man ein etwa im Hintergrunde zu denkendes Emportauchen aus dem Meere errathen. Vielleicht soll die Stellung darauf deuten,

19) Vgl. *de Hipp Eur.* p. 58. — Wohl nicht auf eine solche Scene bezieht sich das Citat *Etymol. Magn.* s. v ἤρφον: *σὺ δὲ αὐτόχρημα ὁ ἐκ Τροιζῆνος Ἱππόλυτος συνελκύσας τὰς ὀφρῦς καὶ τὸ χεῖλος δακὼν καὶ κάτω κύψας ὡς ἤρφον ἡμᾶς ἄφθογγος παρατρέχεις.* Das Zusammenziehen der Augenbrauen und Beissen der Lippen deutet vielmehr auf einen Wuthausbruch der Amme oder Phaedra gegenüber. Bildliche Anschauung mag dem Vergleiche zu Grunde liegen. Die gezierte Sprache weist das Citat einem späten Sophisten zu.

20) Vgl. Tibull I 4, 63 ff.:
carmine purpurea est Nisi coma: carmina ni sint,
ex umero Pelopis non nituisset ebur.

21) Im Uebrigen vgl *de Hipp. Eur.* p. 58 ff., 119 ff.

22) Vgl. meinen Aufsatz 'über die Ekphraseis des älteren Philostratos' Rh. Mus. XXXVII p. 397 ff.

23) Diese sowie die auf der folgenden Tafel publicirte Zeichnung hatte mir Herr Prof. H. Heydemann auf meine Bitte mit freundlicher Bereitwilligkeit zur Verfügung gestellt; er wünschte, dass beide zusammen veröffentlicht würden. Die Zeichnungen sind auf $^2/_3$ verkleinert.

24) H. 3 F. bis zur Höhe des Henkels 3 F. 6 Z. (engl.). Rückseite *riti funebri.* Am Hals ein Kopf mit phrygischer Mütze aus einem Blumenkelch emporkommend, umgeben von zierlichen Ranken; an der Rückseite des Halses ein kleiner weiblicher Kopf zwischen Palmetten. — Technik roth und weiss, mit Zuthaten von purpur und gelb. Die beiden vorderen Pferde sind weiss, die anderen gelb; der Stier ist gelb. Dies nach brieflicher Mittheilung Murray's an Prof. Heydemann.

25) Personifikationen psycholog. Affekte p. 36 ff. Vgl. auch Stephani *Compte Rendu* 1862 p. 144, 2. Rosenberg Erinyen p. 71, 53.

26) Die Mähne der Pferde ist über der Stirn in ein Büschel gebunden, was nach Helbig (Wandg. No. 963) campanische Sitte ist. Vgl. z. B. die Paestaner Grabbilder *Bullet. Nap. N. S.* IV T. 4 ff.: die Vasen Millin *Peint. d. Vas.* II 30, 72. Tischbein I 1. *Bullet. Nap.* IV T. 3; ferner den bronzenen Pferdekopf in Neapel *Mus. Borb.* III T. 10. Ruhl Auffassung der Natur in der Pferdebildung p. 52. Ueber den gestutzten Schopf der Pferde handelt auch Ginzrot, Wagen und Pferde d. Griechen und Römer II p. 419 ff.

27) Dieses die Brust freilassende Gewand trägt schon der Wagenlenker auf einer Vulcenter Vase strengen Styles (Jahn, Telephos u. Troilos u. kein Ende T. II), während in früherer Zeit das lange die Brust ebenfalls bedeckende Gewand üblich gewesen zu sein scheint (Gerhard Aus. Vas. II, 125. 131. 136; III, 198. 199. 208; IV, 251 ff. u öfter). Letzteres kommt freilich auch später vor; so auf der aus Casalta stammenden Vase *Annali dell' Inst.* 1874 *Tav. d'agg. H I.*

dass er gerade an's Ufer kriecht. — Den Pferden entgegen tritt eine dämonische Gestalt in kurzem bis an die Kniee reichenden Chiton, hohen Stiefeln, Kreuzbändern über der Brust und einem im Winde flatternden Felle, das über den linken Oberarm gelegt ist. In der ausgestreckten Rechten schwingt sie eine um den Arm sich ringelnde Schlange gegen die Pferde[28]), während die erhobene, ebenfalls von einer Schlange umwundene Linke[29]) eine brennende Fackel wie zum Streiche führt; auch im Haar sind Schlangen sichtbar. Wir dürfen diese an einige Gestalten des Altars von Pergamon erinnernde Figur mit Körte als Lyssa bezeichnen: sie flösst den Thieren die Raserei ein. — Hinter Hippolytos kommt der Pädagoge herbeigeeilt, in der Rechten hält er einen Krummstab und streckt die erhobene Linke erschrocken gegen Hippolytos aus. Seine Erscheinung ist die übliche: kurzer Aermelchiton mit auf der rechten Schulter geknöpftem Mantel, hohe Stiefel, Glatze. Hinter ihm bemerkt man einen Baumstumpf.

In der oberen Reihe sind fünf Figuren dargegestellt; die Mitte nimmt Athena ein. Sie steht en face und stüzt sich mit dem linken Ellenbogen auf einen Schild. Bekleidet ist die Göttin mit einem langen ärmellosen Chiton und kurzem Ueberwurf, geschmückt mit Arm- und Halsband. Sie hält in der Linken den Speer, in der erhobenen Rechten den Helm und wendet den Kopf zu der rechts von ihr sitzenden Aphrodite, welche durch den neben ihr stehenden Eros und den Spiegel an ihrem Sitz als solche bezeichnet wird. Aphrodite trägt einen auf die linke Brust herabfallenden Chiton, Halsschmuck, Armspangen, sowie einen um den Unterkörper geschlungenen Mantel, den sie mit erhobener Rechten hinter dem Rücken emporzieht. Mit der herabhängenden Linken scheint die Göttin Eros zu umfassen, der seinerseits die Rechte an Aphrodite's Schulter legt, während er in der Linken eine Schale hält und nach rechts umblickt. Dort sitzt der Aphrodite gegenüber Poseidon unbekleidet, das Gewand über den Sitz ausgebreitet; er hält in erhobener Linken den Dreizack und erhebt die Rechte wie im Gespräch. — Auf der andern Seite von Athena ist Apollon auf seiner Chlamys sitzend (n. l.) dargestellt: die Linke, auf den Sitz gestützt, fasst einen Lorbeerzweig, die Rechte, auf dem rechten Bein ruhend, einen Bogen; sein Köcher lehnt am Sitz. Der Gott wendet das Gesicht dem ihm gegenüberstehenden Pan zu, welcher in erhobener Rechten eine Syrinx hält, während die Linke mit Pedum sich auf einen Fels stützt, über den seine Chlamys ausgebreitet ist. In der Höhe ein Bukranion.

Wir haben ein spätes unteritalisches Vasenbild vor uns und werden daher kein tiefes Verständniss für die feineren Beziehungen des Mythus erwarten. So ist die Anordnung der Götter schematisch, ihre Wahl nicht eben glücklich. Dass Artemis, die hier freilich unterliegt, nicht zugegen ist, konnte Panofka einen feinen Zug des Malers nennen; wir werden eher geneigt sein, darin eine Gedankenlosigkeit zu erblicken. Denn es bedarf nur eines Hinweises auf die Euripideische Tragödie, um das Auftreten eben dieser Göttin als versöhnendes Element fast zu fordern. Nach Körte wird sie durch ihren Bruder Apollo vertreten, ein Gedankengang. dem ich nicht zu folgen vermag. Warum endlich gerade Athena an der vornehmsten Stelle in der Mitte erscheint, begreift man ebenfalls nicht. Und die Hauptdarstellung? Streng genommen deckt sie sich mit keiner der vorhin angeführten Darstellungsweisen, welche für den Untergang des Hippolytos üblich waren. Die Haltung des Hippolytos ist die für Wagenlenker übliche; er erscheint um so weniger *exparescens*, da ja die Pferde noch keine scheue Wuth verrathen. Weder an Ross noch Lenker bemerken wir irgendwelche Furcht vor den Schrecken der nahenden Katastrophe. Und doch eilt der Pädagoge erschrocken herbei, ein Widerspruch, der sich viel natürlicher als aus der Annahme einer Vermengung verschiedener Momente daraus erklärt, dass in der Vorlage unseres Bildes

[28]) Aehnlich streckt die Lyssa einer Vase aus Canosa (Millin *Tombeaux de Canosa* pl. XIII. Welcker Zoega's Abhandlg. T. I, 3. Körte a. a O. p. 25 ff.) die Linke mit einer Schlange Lykurgos entgegen.

[29]) Sie ist als Rechte verzeichnet: ebenso hätte die Fackel an der dem Beschauer zugekehrten Kopfseite erscheinen müssen.

auch die Haltung des Gespannes und seines Lenkers bereits Bestürzung und Schrecken deutlich verrieth [30]). Lyssa endlich jagt zwar den Rossen Wuth ein, aber sie ist zugleich das Sinnbild der ausbrechenden Wuth selbst; ihre Wirkung in die Ferne zu verlegen, ist nicht im Sinne solcher Fictionen, wie ein Blick auf verwandte Darstellungen lehrt. Gedankenlosigkeit also oder Unvermögen des Malers sind hier im Spiele und ich hatte doch wohl nicht so Unrecht, das Bild des Antiphilos, dessen Vorwurf scheinbar von unserer Vase abweicht, mit derselben zusammenzustellen. — Auffallen dürfte es, dass Ovid, der Zögling alexandrinischer Poesie, den von Poseidon gesandten Stier bis zur Brust aus dem Meere emportauchen lässt (*pectoribusque tenus molles erectus in auras* Met. XV, 512 [31]), was ungefähr unserer Darstellung entspricht; dass nach seinen Worten Hippolytos *furiis direptus equorum* ist [32]), ein Ausdruck, der unwillkürlich an die personificirte *λύσσα* erinnert. Man entschliesst sich bis jetzt noch schwer, einem alexandrinischen Künstler, mag er auch wie Antiphilos in die ersten Zeiten Alexandrias gehören, einen Einfluss auf Vasenmalerei zuzuschreiben; aber vielleicht wird es einst gelingen, für die Annahme eines Zusammenhanges zwischen Alexandria und unteritalischer Vasenmalerei Beweise zu finden [33]).

Den Rest einer der oben besprochenen ähnlichen Darstellung bieten wahrscheinlich die Trümmer einer schönen Vase, welche uns im Folgenden beschäftigen soll; ich meine die berühmte aus Ceglie stammende Pracht-Amphora des Berliner Museums (No. 1016 [34]).

Auf der besterhaltenen Seite ist die Hochzeit von Herakles und Hebe dargestellt [35]) — ein Vasenbild, das durch glückliche Erfindung und schöne Ausführung die Darstellungen anderer verwandter Vasen weit übertrifft. Um so mehr muss es reizen, den Räthseln, welche die trümmerhafte Darstellung der andern Seite bietet, nachzugehen.

Eine verkleinerte Abbildung findet sich bei Gerhard Apul. Vasenb. T. B. 2 mit einer von Wolff entworfenen Reconstruction. Ergänzt ist das ganze Mittelstück innerhalb der punktirten Linien mit der Darstellung von Amymone und Nike; nur die an der hier dargestellt gewesenen Haupthandlung mittelbar betheiligten Figuren in der oberen und an beiden Seiten der unteren Reihe sind zum grössten Theil erhalten. — Prüfen wir zunächst das Erhaltene. Die Mitte des oberen Streifens bilden zwei, wie es scheint, sitzende und einander zugekehrte Frauen, von denen nur der obere Theil erhalten ist [36]). Beide tragen einen feinen Chiton, Himation und sind mit einem Halsband geschmückt. Diejenige zur Linken fasst mit erhobener Rechten einen Zipfel des Gewandes hinterm Rücken, während sie die Linke leicht erhoben wie staunend oder erschreckt zu ihrer Nachbarin ausstreckt, welche ihrerseits mit der rechten Hand, deren unterer Theil fehlt, nach unten zu weisen scheint, diese Richtung zugleich mit dem Blicke verfolgend; ihre Linke liegt am Körper an. Rechts von dieser Gruppe bezeichnet ein Strauch die Landschaft; es folgt ein Hund und hinter diesem der Mitte des Bildes zugewandt eine weibliche Figur in kurzem gegürteten Chiton, Halsschmuck und Jagdstiefeln. Ihr linker Arm ruht auf dem hoch aufgestützten rechten Bein, die Hand hat zwei Speere gefasst; während die Rechte wie sinnend gegen das Gesicht erhoben ist: offenbar Artemis. — Links von der Mittelgruppe bemerken wir zunächst den oberen Theil eines Speeres, dann einen nackten kahlköpfigen Satyr en face, der nach unten blickt und beide Arme erstaunt oder erschrocken erhoben hat. Er

[30]) Körtes Erklärung, dass der Paedagoge die ausbrechende Wuth der Rosse ahne, ist unserem Bilde wohl oder übel angepasst.

[31]) Vgl. Fast. VI, 740: *dividit obstantes pectore taurus aquas.*

[32]) Fast. III. 265; vgl. *de Hipp. Eur.* p. 58.

[33]) Helbig (Untersuch. p. 225) meint, dass Antiphilos die Grundlage bilde für die zahlreichen Europa-Darstellungen der äteren Kunst; dazu gehört auch die unteritalische Schale (Jahn, Europa T. VIII*a*), welche Helbig (a. a. O.) mit einem pompejanischen Bilde (No 129) vergleicht.

[34]) Die Vase war so zertrümmert, dass ihre Ueberreste erst durch Restauration wieder in die Form eines Ganzen gebracht werden konnten.

[35]) Vgl Kekulé Hebe p. 34 ff.

[36]) Ob sie in voller Figur dargestellt waren, lässt sich nicht mit Sicherheit ausmachen. Der Eindruck des hinter einem Hügel Hervorkommens scheint mehr durch die Bruchlinie veranlasst zu sein.

ist wie hinter einem Hügel hervorblickend gedacht; denn das Fehlen des unteren Theiles seiner Beine ist hier nicht der mangelhaften Erhaltung zuzuschreiben. Dicht unter ihm an dem Rande des ergänzten Stückes ist noch der spitze nach Art des Krobylos aufgebundene Theil einer weiblichen Haarfrisur erhalten[37]). Links von dem Satyr tritt in gebückter Haltung ein alter Mann mit weissem Haupt- und Barthaar heran, den seine Tracht als Hirten characterisirt (vgl. Theokrit Id. VII 15ff.): kurzer gegürteter Chiton, auf dem Rücken ein Fell, hohe Stiefel und Pilos. In der vorgestreckten Linken hält er einen Krückstock[38]), in der Rechten einen Kranz[39]), während er dem Hauptvorgange in der Mitte des Bildes offenbar theilnehmend zusieht.

Im unteren Bildstreifen ist erhalten unter der zuletzt beschriebenen Figur der geschwänzte Rücken und das Hinterhaupt eines vornübergebeugten gehörnten Satyrs, der wohl lebhaft nach rechts ausschreitend, wie ihn die Ergänzung zeigt, gedacht war; auf der anderen Seite unter Artemis ein bärtiger nach links sitzender Poseidon in majestätischer Haltung. Sein Unterkörper wird durch einen Mantel verhüllt; beide Hände halten den Dreizack gefasst, sein Blick ist aufmerksam auf die Mittelscene gerichtet[40]). Der unter dem Hunde erhaltene Theil eines grossen Flügels gehörte zu einer schwebenden weiblichen Figur, wie der weiter unten ebenfalls erhaltene Fuss mit einem Stück des flatternden Gewandes beweist.

Da die Figuren sich entweder genau entsprechen oder doch sonst in irgend einer Weise ein Gegengewicht finden, so wird die ohnehin sehr wahrscheinliche Annahme zur Gewissheit erhoben, dass der auf der linken Seite erhaltene Speer und der Haarwulst zu einer Athena gehörten, die nach links sass und ihren Kopf der Mitte zuwandte — eine auf unteritalischen Vasen öfter vorkommende Stellung[41]); denn so erhalten wir ein vortreffliches Gegenbild zu der Flügelfigur. Die Wolff'sche Reconstruction erweist sich also als unzulässig; überhaupt war der Gedanke an Amymone verfehlt. Was soll hier ein ruhig dasitzender Poseidon, was Nike, was Artemis? Weder Haupt- noch Nebenfiguren passen. Auch ist die Verkleinerung des Bildes ganz ungenau; die Figuren sind so nahe an einander gerückt, dass das ergänzte Mittelstück wenigstens um die Hälfte in der Breite zu klein gerathen ist.

Irgend ein bedeutungsvolles Ereigniss der Sage musste sich hier abspielen, und ich will nicht weiter Möglichkeiten andeuten, um sie selbst sofort wieder zu verwerfen: vorzüglich passt ein Hippolytos *tauro emisso expavescens.* Eine an Ort und Stelle vorgenommene Vergleichung mit der Zeichnung der Londoner Vase, die in Bezug auf Grösse der Figuren ungefähr entspricht, lehrte, dass ein sich bäumendes von links nach rechts heransprengendes Viergespann in den gegebenen Rahmen sich gerade einfügen lässt. Hippolytos, der Wagenlenker, ist stark vornübergebeugt zu denken, kaum mehr Herr der Rosse, welche Lyssa, die hier wie öfter als Flügelfigur dargestellt ist, rasend gemacht hat; unten der Stier emportauchend wie auf der Londoner Vase. Poseidon, der mittelbare Urheber des Unheils, versinnbildlicht zugleich an dieser Stelle treffend sein das Ungeheuer gebärende Element. Aber wer thront dort oben zu Häupten der Rosse? Es ist Aphrodite, die der Rache für gekränkte Ehre waltet und Verderben sandte; triumphirend zeigt sie mit der Rechten auf ihr Opfer; während ihre Nachbarin Peitho[42]) vor den Folgen der mächtigeren Kunst Aphrodite's zusammenschrickt[43]).

37) Das erhaltene Stück kann nicht als Theil eines flatternden Gewandes verstanden werden.

38) Nur der obere Theil ist erhalten.

39) Zum grössten Theil ergänzt.

40) Hinterkopf und linke Schulter ergänzt.

41) Vgl. z. B. Overbeck Her. Gall. I, 2. II, 11. XVIII, 7. XXVII, 3. Gerhard Akad. Abhandlgn. I T. 20, 1. II T. 71. Jatta *Vasi Caputi* T. II. *Mon. dell' Inst.* 1837 T. 50 1845 T. 24 u. 6.

42) An Nymphen oder gar beliebige Frauen zu denken, verbietet der vornehme Platz.

43) Peitho begiebt sich ihrer Gewalt, wenn es ihr nicht gelungen ist, die Herzen einander zuzuführen und schrickt vor jeder gewaltsamen Lösung zurück. Sie entflieht bei dem Raub der Leukippiden auf der Midias-Vase (Gerhard Akad. Abhandlgn. I T. 13); sie fasst, sich abwendend, fast ängstlich Aphrodite's Gewand bei einer Liebesverfolgung der Thetis durch Peleus auf einer athenischen Vase (Overb. Her. Gall. T. VIII 1)

Eros könnte zu den Füssen der Gruppe thätig gewesen sein; allein da Aphrodite als rächende Gottheit auftritt, wäre sein Fehlen ein feiner Zug, den wir unserem Vasenmaler schon zutrauen dürfen. Artemis schaut gelassen dem Unvermeidlichen zu; jetzt kann sie nicht helfen, aber sie weiss, dass des geprüften Helden seliger Lohn wartet [44]. Der Hirt, einer aus der Schaar, welche den verbannten Hippolytos bis über die Grenzen des Landes hinaus begleitete [45], hält noch in der Hand einen Kranz, den er als letzten Abschiedsgruss für seinen Herrn mitbrachte, nicht ahnend, dass er einem Todtenopfer gelten könnte [46]. Satyrn endlich werden durch das Ungewöhnliche aufgescheucht; es ist ein Liebling der Natur, welcher hier zu Grunde geht.

3.

In einer Sitzung der Berliner archäologischen Gesellschaft (1871. 10. Jan.) legte Heydemann die ihm durch G. Jatta's Güte vermittelte Durchzeichnung einer Canosiner Hydria der Signora Petrone vor und deutete deren schöne Darstellung auf Phaedra und Hippolytos [47]. Diese Zeichnung findet sich auf Tafel 7, 1 veröffentlicht.

Die Darstellung beschränkt sich auf eine rund um den Bauch des Gefässes laufende Figurenreihe [48]: die Hauptscene mit vier Figuren in der Mitte, an welche sich je drei Figuren rechts und links anreihen. — Die Scene geht im Innern eines Hauses vor sich; darauf deutet die dorische Säule in der Mitte des Bildes. Vor der Säule liegt auf einer Kline [49], über deren rechte Schmalseite zwei Kissen ausgebreitet sind, eine Frau in Chiton und Himation; der Chiton lässt die rechte Brust frei, während das Himation, über den Unterkörper und den Rücken geschlungen, vorn über die Kline herabfällt; auch bemerkt man Halsschmuck und Brustband. Die Figur erinnert an den bekannten Typus der schlafenden Ariadne: sie hat das rechte Bein über das etwas zurückgezogene linke gelegt, dreht die rechte Körperseite dem Beschauer zu, während die linke gestützt wird durch die Kissen, auf welchen auch der linke Arm ruht. Allein nicht das Bild einer Schlafenden haben wir vor uns: die Züge erscheinen schmerzerfüllt; der Kopf, zu dessen beiden Seiten aufgelöste Haare herabfallen, ist todesmatt auf die linke Schulter gesunken. Mit dem linken Arm drückt sie eine Schwertscheide, von welcher das Gehänge herabfällt, an die Kissen, während die herabhängende Rechte ein gezogenes Schwert hält; in der Mitte der Brust aber klafft eine Wunde: die Frau hat sich selbst den Todesstoss gegeben und liegt in den letzten Zügen. — Von rechts tritt ein älterer Mann an die Kline heran; einen Mantel um den Unterkörper und den linken in die Seite gestemmten Arm geschlungen, blickt er nach der andern Seite der Kline, ebendorthin mit einem in der ausgestreckten Rechten gehaltenen Stab zeigend. Hier steht der sterbenden Frau zugewandt ein nackter Jüngling, den Kopf gesenkt, die Hände auf dem Rücken gebunden. Er ist herangeführt von einem Jüngling, der hinter ihm in kauernder Haltung sich mit der Schlinge zu thun macht. Bekleidet nur mit einer über den linken Oberarm und den Rücken herabfallenden Chlamys, streckt er den linken Arm (die Hand ist nicht sichtbar) nach dem Rücken des Gebundenen aus und erhebt die Rechte nach hinten, als zöge er an der

44) Den Beglückten preist der Schlusschor des ersten Euripideischen Hippolytos Fig. 449:

ὦ μάκαρ, οἵας ἔλαχες τιμάς,
Ἱππόλυθ' ἥρως, διὰ σωφροσύνην κτλ.

45) Vgl. Eur. Hipp. 1195 ff.

46) Chorikios lässt Hirten bei der Antragscene zugegen sein (Boiss. p. 167), ebenso auf dem im Palast angebrachten Bilde: Hippolytos einen Löwen jagend (p. 157) — Im Euripideischen Hippolytos (v. 88 ff) spielt ein alter *θεράπων* eine Rolle, den Helbig (*Annali dell' Inst.* 1863 p. 92, 1) auf Sarkophagen wiedererkennen will. Die Londoner Vase substituirt einen richtigen Pädagogen, mehr dem Gebrauche der späteren unteritalischen Vasenmalerei als einer sicheren Ueberlieferung folgend; denn für einen Pädagogen ist Hippolytos zu alt.

47) Arch Ztg. 1871 p. 43; vgl. 1870 p. 51, 1872 p. 158. Die Vase gehörte früher der Sammlung Basti an (*Bullet. dell' Inst.* 1868 p. 185). Höhe ungefähr 0,55 Meter. — Jatta bemerkt, dass sich auf dem Originale kein Weiss finde, nicht einmal auf dem Kopf der Amme; dagegen sei dieser sowie der Kopf des Mannes unmittelbar rechts von der Kline etwas kahl.

48) Nach Jatta's Angabe ist dies der obere Streifen. Im unteren Streifen sind *riti funebri* dargestellt.

49) Die Säule sowie ein unter der Kline dargestellter breiter Schemel lassen den grossen leeren Raum zwischen den Beinen der Kline nicht mehr unangenehm empfinden. — Der Schemel findet sich öfter unter langen Klinen dargestellt; z. B. auf der später zu besprechenden Vase *Mon. dell' Inst.* 1854 T. 16.

Schlinge. Sein Blick folgt aufmerksam dem linken Arm.

Links von dieser Hauptscene sehen wir drei weibliche Figuren dargestellt. Jener zunächst ein Mädchen in ärmellosem gegürteten Chiton nach rechts im Profil neben einem Stuhl stehend; sie stützt den linken Arm auf die rechte Hand und blickt gespannt nach der Mittelscene. Hinter ihr kommt eiligen Schrittes ein zweites Mädchen herbeigelaufen, welche einen weitärmeligen Chiton mit Ueberschlag trägt, die Linke an die Brust legt und wie erschrocken die Rechte erhebt. Eine dritte Genossin eilt hinter ihr ebenfalls der Mitte zu; bekleidet mit einem ärmellosen gegürteten Chiton und einem langen Tuch, das von beiden Oberarmen herabfällt, legt diese gleichfalls die Linke an die Brust, wendet den Kopf nach links um und streckt nach dieser Richtung den rechten Arm aus, als wollte sie noch Andere herbeiwinken.

Zu den drei Figuren auf der rechten Seite des Bildes übergehend, bemerkt man der Mitte zunächst und dieser zugewandt auf einem altarartigen Sitz eine ältere Frau in kauernder Haltung sitzend, die einen Chiton trägt und von den Knieen aufwärts ganz in einen bis über den Kopf gezogenen und über den Sitz herabfallenden Mantel eingehüllt ist. Den vornübergeneigten Kopf stützt sie mit der rechten Hand; den rechten Arm mit dem ausgestreckten auf dem rechten Bein ruhenden linken. Die Alte wird im Nacken gepackt gehalten von einem hinter ihr stehenden Jüngling, der mit einer von beiden Oberarmen herabfallenden Chlamys bekleidet ist und in der Linken einen langen Stab[50]) hält. Hinter dieser Gruppe steht eine Frau in etwas gebeugter Haltung im Profil nach links; sie ist bekleidet mit Schuhen, Chiton und Mantel, der über den Kopf gezogen bis über die Kniee herabfällt und nur die rechte Schulter sowie die Unterarme freilässt. Ihr linker Arm ist in die Seite gestemmt, während die rechte leicht erhobene, nach unten ausgestreckte Hand unwillkürliche Aufmerksamkeit verräth. Ihr Blick ist auf den Vorgang in der Mitte gerichtet.

Dargestellt ist eine Scene voll tragischen Affektes und an die Tragödie erinnern uns die Personen zum Theil selbst. Die kauernde Alte — doch wohl die Amme jener Frau, welche todesmatt auf der Kline liegt; dabei ein älterer, gebieterisch auftretender Mann — der König, vielleicht ihr Vater oder ihr Gemahl; weiter ein Jüngling — gewiss der Sohn: alles das wartet bestimmter Namen, um eine verständliche Sprache zu reden, denn die Situation erklärt sich nicht aus sich selbst. Welches ist die Sage, welches die Voraussetzung der tragischen Verwicklung? Der Gedanke an den Hippolytos-Mythus liegt nicht fern; Jatta benannte daher die Figuren ohne Weiteres Phaedra, Theseus, Hippolytos; ihm folgte Heydemann (a. a. O.), sich eine ausführliche Begründung dieses Gedankens vorbehaltend. Die Deutung würde dann etwa so lauten: Hippolytos soll angesichts der sterbenden Phaedra seiner Schuld überführt werden; Phaedra, die ihren Verläumdungen durch Selbstmord Nachdruck verliehen hat, hält diese im Tode noch aufrecht[51]). Doch hier stösst man gleich auf Schwierigkeiten; denn es liegt etwas Unwahres und fast Unmenschliches darin, dass die Liebende, dem Tode nahe und ihren Geliebten im Auge, diesen eines schweren Vergehens zeiht, dessen sie sich selbst schuldig fühlt; die Confrontirung des Verläumdeten mit der Verläumderin widerstrebt auf alle Fälle, wie immer motivirt, dem natürlichen Gange der Fabel. Die Situation des Vasenbildes erklärt sich daher weder aus dem erhaltenen Hippolytos des Euripides, noch aus dem früheren Stücke, weil hier, wenn nicht Alles trügt, Phaedra sich erst nach dem Untergang des Hippolytos das Leben nahm[52]). An spätere Tragödiendichter aber, die auf die Gestaltung der Sage irgend welchen Einfluss gehabt hätten, wird doch wohl Niemand mehr denken, um von Lykophron, den Heydemann fragweise nennt (Arch. Ztg. 1870 p. 51, 2), ganz zu schweigen[53]); dieser dürfte sogar hinsichtlich der Zeit Schwierigkeiten machen. Doch

[50]) Doch wohl ein Speer.

[51]) Mit der Annahme, dass die sterbende Phaedra hier schon, wie in Senecas Tragödie am Schluss, ihre Schuld gesteht, würde man der Sage Gewalt anthun und eine tragische Verwickelung unmöglich machen.

[52]) Vgl. *de Hipp. Eur.* p. 37 ff.

[53]) Vgl. *d. Hipp. Eur.* p. 106 ff.

Euripides und die Dichter bei Seite: bietet das Bild sonst eine und welche Gewähr, dass Hippolytos und Phaedra zu erkennen seien? — Jener herbeigeführte Jüngling blickt beschämt zu Boden und sucht den auf ihn gerichteten Blicken auszuweichen, als drücke ihn das Bewusstsein einer schweren Schuld. Passt das für den tugendhaften, selbstbewussten Trözenier, dessen Lebenswandel keine Verläumdung einen Makel aufzudrücken vermochte[54]? Und weiter: die sterbende Frau führt ein Schwert, während in der heroischen Sage die für Frauen übliche Todesart beim Selbstmord das Erhängen ist[55]. Dass die bildende Kunst in der Todesart Phaedra's mit der griechischen Tragödie[56] übereinstimmte, beweist das erwähnte Bild von Tor Maranci, sowie die ebenfalls früher angeführten Verse aus Ausonius *Cupido cruci affixus* (32 ff.). Die Räthsel bleiben also, auch wenn man von einer bestimmten Tragödie als Quelle ganz absieht.

Auf eine endgültige Lösung führt der zuletzt erwähnte Umstand: gerade das Schwert muss für die betreffende Sage charakteristisch sein, denn durch die Anbringung der Scheide mit Halter hat der Maler die Bedeutung des Schwertes offenbar noch nachdrücklich betonen wollen. Wir haben somit Kanake zu erkennen, welche sich mit dem vom Vater gesandten Schwert das Leben nimmt. Kanake — und nur diese — hält ein Schwert unter den in der Bilderreihe von Tor Maranci dargestellten Heroinen; auch erwähnt es Ausonius a. a. O. v. 37ff.:

parte truces alia strictis mucronibus omnes
et Thisbe et Canace et Sidonis horret Elissa.
coniugis haec, haec patris, et haec gerit hospitis ensem;

und Ovid lässt Kanake schreiben Her. XI 3:

dextra tenet calamum, strictum tenet altera ferrum.

[54]) Bei Euripides sagt Hippolytos zu der Amme v. 661 ff.:

θεάσομαι δὲ σὺν πατρὸς μολὼν ποδὶ
πῶς νιν προσόψει καὶ σὺ καὶ δέσποινα σή.

Dem Vater tritt er so stolz gegenüber, dass dieser ausruft v. 937:

τί τέρμα τόλμης καὶ θράσους γενήσεται;

[55]) Vgl. Jahn Arch. Beitr. p. 324. Eine Ausnahme macht Eurydike in der Sophokleischen Antigone (v. 1315) und Deianira Soph. Trach. 1130; beide tödten sich mit dem Schwert.

[56]) Seneca giebt natürlich nur einer crasseren Wirkung zu Liebe der Phaedra ein Schwert, damit der Selbstmord mit gehörigem Pathos auf der Bühne selbst vollzogen werden kann.

In der sitzenden, früher Dido genannten Frau eines Wandgemäldes (Helbig No. 1381b), welche ein in der Scheide steckendes Schwert im Schoosse hat, wies Dilthey Kanake nach (*Bullet. dell' Inst.* 1869 p. 158); er vermuthete ebenfalls Kanake in der stehenden Einzelfigur aus Herculaneum (Helbig No. 1265), welche ein Schwert in der Hand trägt[57].

Die Quellen für den Mythus fliessen spärlich; eine Hauptquelle für alle späteren Behandlungen der Sage war der Euripideische Aeolos, der durch das ganze Alterthum eine gewisse Berühmtheit gehabt hat[58]; um so mehr ist man berechtigt, einen Zusammenhang zwischen dem Euripideischen Drama und unserer aus der besten Zeit unteritalischer Vasenmalerei stammenden Darstellung vorauszusetzen. Das Bild freilich, welches Welcker (a. a. O. p. 860ff.) vom Aeolos entworfen hat, scheint zu-

[57]) *Annali dell' Inst.* 1869 p. 63, 2; vgl. Rh. Mus. XXV p. 156. *de Hipp. Eur.* p. 105. — Es ist vielleicht nicht Zufall, dass die in Reliefs als Wöchnerin dargestellte auf einer Kline liegende Alkmene (*Mus. Pio Clem.* IV, 37. Millin *Gall. Myth.* CIX, 429) und Semele (Müller-Wiesel. II 34, 392. *Mon. dell' Inst.* I T. 45 *a*) unserer Kanake — denn diese ist ja auch Wöchnerin — auffallend ähnlich sehen; man vergleiche z. B. den rechten vorn uber die Kline herabfallenden Arm. — Weiter bemerkt man an Kanake ein Brustband; ein Kügelchen ist deutlich erkennbar und andere längliche Gegenstände, vielleicht Steinchen, werden nur durch Ungenauigkeit der Zeichnung als Schleifen erscheinen: ohne Frage ein richtiges Periamma, wie es die Knaben der attischen Kindervasen tragen. Fur Frauen bezeugt Periammata Diodor (V 64). Aber während das Kreuzband über der Brust bei Frauen oder Mädchen mit nacktem Oberkörper schon auf frühen Vasen vorkommt (z. B. Heydemann Gr. Vas. IX 1. *Mon dell' Inst.* II 59, anders bei der Selene des Parthenon-Giebels Michaelis T. 6, 17), findet sich einfaches Band oder Kette über der Brust bei Frauen erst auf späten unteritalischen Vasen (z. B. Tischbein II 52. III 35. *Annales de l'Inst. archéol.* XXII 1845 Pl. *M.* Gerhard Akad. Abhandlg. II T. 65, 3), wie denn Männer besonders auf den aus der Fabrik des Assteas stammenden Vasen Brustbänder tragen. Amulete wurden hier offenbar zum Schmuck (vgl. Jahn üb. d. Abergl. d. bös. Blicks, Berichte d. sächs. Ges. d. Wiss. 1855 p. 43); das Brustband gehört zum Schmuck des Hermaphroditen auf pompeianischen Bildern (Helb. No. 1369). Für Kanake also muss das Periamma eine besondere Bedeutung haben und zwar eine prophylaktische, wie die Erwägung lehrt, dass sich an das Wochenbett stets allerlei Aberglauben geknüpft hat. Zu den Geschenken, welche Neugeborenen dargebracht wurden, gehörten Amulete (Jahn a. a. O. p. 40 ff. K. F. Hermann Lehrb. d. Gr. Antiq. IV 3 p. 282 ff.), und es versteht sich, dass die Wöchnerinnen sich selbst gegen üble Einflüsse zu schützen suchten.

[58]) Vgl. Welcker Gr. Trag. p. 871. Hartung *Eurip. rest.* I p. 265.

nächst keinen sicheren Anhalt zu einer Deutung der Darstellung zu bieten; allein ich glaube, dass Welcker's Vermuthungen nur theilweise das Richtige treffen.

Die Handlung in der ersten Hälfte des Stückes lässt sich nach Fragmenten und der mit Recht herangezogenen elften Heroide des Ovid [59]) mit Welcker ungefähr bestimmen: Aeolos will seine Söhne vermählen, Makareus sucht ihn vergeblich von dem Vorhaben abzubringen, indem er räth, die Schwestern ihren Brüdern zur Ehe zu geben. Es erfolgt die Niederkunft der von Makareus schwangeren Kanake; die Amme soll das Kind, so erzählt Ovid (a. a. O. v. 67 ff.), bedeckt von Zweigen und Binden unter dem Vorwand eines Opfers aus dem Hause schaffen. Sie hat unter Gebeten vorschreitend schon die Schwelle erreicht, als das Kind durch sein Geschrei verrathen und von Aeolos hervorgezogen wird, der darauf mit rasender Stimme den Palast erfüllt v. 73 ff.:

eripit infantem mentitaque sacra revelat
Aeolus, insana regia voce sonat.

Dass es der Tochter Kind war, musste bald an den Tag kommen. Aeolos, völlig ausser Fassung gebracht, folgt blindlings der Eingebung seiner leidenschaftlichen Aufwallung [60]) und schickt der Tochter das verhängnissvolle Schwert. Von dem Vater des Kindes wusste er noch nichts; denn im Drama musste, wie Welcker mit Recht bemerkt, 'das Unglück sich nach und nach dem Aeolos enthüllen und er musste die Tochter in den Tod stürzen, ohne nur ahnen zu können, wie er dadurch auch seinen Sohn tödten würde'. Auf diese allmälige Enthüllung des Verbrechens deutet Frg. 38:

ὁ χρόνος ἅπαντα τοῖσιν ὕστερον φράσει·
λάλος ἐστὶν οὗτος, οὐκ ἐρωτῶσιν λέγει [61]).

[59]) Dass Welcker einige rein alexandrinische Ornamente der Heroide mit Unrecht aus der Tragödie herleitete, habe ich *de Hipp. Eur.* p. 105 hervorgehoben.

[60]) Frg. 31:
ὀργῇ γὰρ ὅστις εὐθέως χαρίζεται,
κακῶς τελευτᾷ· πλεῖστα γὰρ σφάλλει βρότους.
Ovids Kanake sagt von Aeolos v. 15:
imperat heu ventis, tumidae non imperat irae.

[61]) Conington: *λάλος τις οὗτος κοὐκ ἐρωτῶσιν λέγει.*

Es war daher ein Irrthum Welcker's, dieser Scene bereits ein förmliches Verhör der Amme vorhergehen zu lassen; denn die Amme konnte unmöglich den Namen des Makareus verschweigen, da dieser als eigentlicher Urheber des Verbrechens der beste Ableiter für den ausbrechenden Zorn des Aeolos gewesen wäre. Erst nachdem das Schwert gesandt ist, tritt eine gewisse Ruhe ein und die Fäden können weiter gesponnen werden. — Aeolos forscht jetzt weiter nach; die Amme kommt ihm mit dem vollen Geständniss zuvor, um ihr Pflegekind womöglich noch zu retten [62]). Makareus wird herbeigeführt, denn jetzt musste nothwendig eine Auseinandersetzung zwischen Aeolos und seinem schuldigen Sohne erfolgen. In dieser Scene aber hat auch die sterbende Kanake noch eine Rolle zu spielen. Dass ihre letzten Augenblicke auf der Bühne dargestellt zu werden pflegten, beweist das Epigramm des Lukillios auf einen Mimen *Anth. Pal.* XI 254:

πάντα καθ' ἱστορίην ὀρχούμενος, ἓν τὸ μέγιστον
τῶν ἔργων παριδὼν ἠνίασας μεγάλως.
τὴν μὲν γὰρ Νιόβην ὀρχούμενος, ὡς λίθος ἔστης,
καὶ πάλιν ὢν Καπανεὺς, ἐξαπίνης ἔπεσες.
ἀλλ' ἐπὶ τῆς Κανάκης ἀφυῶς ὅτι καὶ ξίφος ἦν σοι
καὶ ζῶν ἐξῆλθες· τοῦτο παρ' ἱστορίην [63]) —

und einzelne Andeutungen Ovid's machen es wahrscheinlich, dass ihm der Auftritt, welcher Vater und

[62]) Hierher gehört Frg. 39:
τὰ πόλλ' ἀνάγκη διαφέρει τολμήματα
und die Schilderung bei Ovid (v. 49 ff.), wie die Gebärende aus Furcht und Scham an sich gehalten, um nicht zu schreien; wie sie gern gestorben wäre, wenn nicht ihr Geliebter unter Versicherungen, dass sie dessen Weib werden solle, von dem sie Mutter geworden, sie beschworen hätte zu leben.

[63]) Ausonius (*Epigr.* 84) ahmt dies Epigramm nach v. 6 ff.:
in Canace visus multo felicior ipsa,
quod non hic gladio viscera dissecuit.
Der Mord selbst gehört natürlich nicht auf die Euripideische Bühne. — Hartung (a. a. O. p. 264) hat das griechische Epigramm missverstanden. Welcker lässt die in den Tod gehende Kanake einen 'durch Standhaftigkeit und unerschütterte Liebe glänzenden Monolog' halten. Das würde sie mit andern Heroinen gemein haben und nicht die Pointe des Epigrammes rechtfertigen: und musste es nicht nach Euripideischer Anschauung Bedenken erregen, die eben Niedergekommene einen Monolog recitirend auf die Bühne zu bringen?

Sohn mit der Sterbenden zusammenführte, nicht unbekannt war. So schreibt Kanake v. 7 ff.:

ipse (sc. *Aeolus*) *necis cuperem nostrae spectator adesset,*
auctorisque oculis exigeretur opus.

Am Schluss spricht sie wiederholt von einer Wunde

v. 119: *ipse quoque infantis cum vulnere prosequar umbras*

v. 125: *vive memor nostri lacrimasque in vulnere funde.*

Auch zu dem erwähnten Bild des Aristides wird diese hochtragische Scene den Anlass gegeben haben. Einzelheiten derselben bleiben unserer Einsicht verschlossen. Makareus hatte vielleicht geleugnet und wurde nun durch den Anblick der Geliebten seiner Schuld überführt; diese konnte ihres unglücklichen Kindes gedenken[64]). Nur auf eines lässt hier die Oekonomie des Stückes einen sicheren Schluss zu, der zugleich Gewähr für die Richtigkeit der ganzen Combination bietet: Kanake muss Vater und Sohn versöhnen. Den bis aufs äusserste gespannten Conflict feindlicher Stimmungen kann hier nur eine dritte dazwischentretende Person beseitigen; nur sie, die Sterbende, kann wie ein *deus ex machina* die Leidenschaften beschwichtigen. Die Versöhnung aber ist eine nothwendige Voraussetzung des Stückes, wie bereits Welcker sah; den Vater muss die Nachricht von Makareus Tode ganz unerwartet treffen. Aeolos glaubte wohl berathen zu sein, allein er erfährt bald, wie trüglich Menschenwitz ist Frg. 25:

φεῦ φεῦ, παλαιὸς αἶνος ὡς καλῶς ἔχει·
γέροντες οὐδέν ἐσμεν ἄλλο πλὴν ὄχλος
καὶ σχῆμ', ὀνείρων δ' ἕρπομεν μιμήματα·
νοῦς δ' οὐκ ἔνεστιν, οἰόμεσθα δ' εὖ φρονεῖν.

Der tragische Abschluss des Stückes bedingt den Selbstmord des Makareus; wir haben ausserdem gute Zeugen dafür[65]). Die böse That gebar fortzeugend Böses (Frg. 35). Möglich ist, dass Makareus, des Lebens überdrüssig[66]), zur entseelten Schwester eilte und sich selbst mit dem verhängnissvollen Schwert ebenfalls das Leben nahm, wie ein allerdings verdächtiger Zeuge erzählt[67]). Ein *deus ex machina* konnte versöhnend auf ein glückliches Schicksal des Kindes hinweisen[68]).

Das Vasenbild habe ich bisher absichtlich unberücksichtigt gelassen; denn nach den gemachten Erfahrungen sind wir nicht berechtigt, auf Vasenbildern Tragödien aufzubauen. Genug, dass unser Bild nachträglich eine ungefähre Bestätigung des gefundenen Resultates liefert: es gab eine Scene zwischen Vater und Sohn, bei welcher auch der sterbenden Kanake eine Rolle zufiel. Wie weit sich im Uebrigen der Vasenmaler an die Tragödie hielt, entzieht sich jeder Berechnung; er hatte sein gutes Recht darauf, für die Anschauung in freier Weise zu verwerthen, was der Dichter im Grossen vorgearbeitet hatte. — Die Darstellung ist einfach,

64) Ebenso lässt sich nicht ausmachen, wie Kanake auf die Bühne kam; vielleicht durch ein Ekkyklema (wie die Leiche der Klytämnestra in der Elektra des Sophokles), oder sie wurde auf einer Kline herbeigetragen.

65) Plato Leg. VIII p. 838c: *ὅταν ἢ Θυέστας ἤ τινας Οἰδίποδας εἰσάγωσιν ἢ Μακαρέας τινὰς ἀδελφαῖς μιχθέντας λαθραίως, ὀφθέντας δὲ ἑτοίμως θάνατον αὐτοῖς ἐπιτιθέντας δίκην τῆς ἁμαρτίας.* Vgl. Hygin *fab.* 242. — Das Fragment 30: *ἀλλ' ὅμως οἰκτρός τις αἰὼν πατρίδος ἐκλιπεῖν ὅρους* kann sich also nicht auf eine wirkliche Flucht des Makareus beziehen: vielleicht sprach er die Absicht aus, das Land zu verlassen.

66) Frg. 34: *γλυκεῖα γάρ μοι φροντὶς οὐδαμῇ βίου.*

67) Stobaeus *Flor.* LXIV 35 (Pseudo-Plutarch *Parall.* 28): *Αἴολος τῶν κατὰ Τυρρηνίαν βασιλεὺς τόπων ἔσχεν ἐξ Ἀμφιθέας θυγατέρας ἓξ καὶ τὸν αὐτὸν ἀριθμὸν ἀρρένων παίδων, ὧν ὁ πρεσβύτατος Μακαρεὺς Κανάκης τῆς ἀδελφῆς ἐρασθεὶς ἐβιάσατο τὴν προειρημένην. Αἴολος δὲ περὶ τούτων μαθὼν τῇ θυγατρὶ ξίφος ἔπεμψεν· ἡ δὲ ὡς νόμον δεξαμένη τὸν σίδηρον αὐτὴν ἀνεῖλε. Μακαρεὺς δὲ τὸν γεννήσαντα προεξιλεωσάμενος ἔδραμεν εἰς τὸν θάλαμον· εὑρὼν δὲ τὴν ἀγαπωμένην αἱμορραγοῦσαν τῷ αὐτῷ ξίφει τὸν βίον περιέγραψε.* Fingirtes Lemma: *Σωστράτου ἐν δευτέρῳ Τυρρηνικῶν.* — Der Verfasser scheint sich ungefähr an die geläufige, d. h. Euripideische Version der Sage anzuschliessen, ohne für die Details der dramatischen Entwickelung im geringsten maassgebend zu sein: dasselbe gilt von der Hippolytos-Geschichte (*Parall.* 34: vgl. *de Hipp. Eur.* p. 52). Das *προεξιλεωσάμενος* verleitete Welcker zu der Annahme, dass Makareus den Vater versöhnte — womit, erfahren wir nicht — und dass Aeolos erst nach dem Tode des Makareus den ganzen Zusammenhang, d. h. die Schuld des Makareus erfuhr. Das ist unmöglich: selbst zugegeben, dass die Amme geschwiegen habe, so lastete schon an und für sich auf Makareus ein starker Verdacht wegen seiner früheren Unterredung mit dem Vater. Auch beweist die Platostelle, dass das Verbrechen an den Tag kam, ehe Makareus in den Tod ging. Nicht als das Opfer ungesühnter und verborgener Schuld, sondern als das Opfer wirklicher Liebe muss er fallen, um bemitleidenswerth zu sein; er mag nicht mehr leben, trotzdem er hätte leben können.

68) Nach Ovid (v. 107 ff.) wird das Kind getödtet, was indess rhetorischer Uebertreibung ähnlich sieht.

sinnig und doch voll Leben; der erzürnte Vater rechtet mit seinem gefallenen Sohne, auf ihn voll Aufregung mit dem Stabe weisend: 'Du bist der Schuldige; doch sieh, der Fluch des Verbrechens ist schon über dich gekommen; denn deiner That schreibe es zu, dass sich die Schwester den Todesstoss geben musste'. Makareus' niedergeschlagener Blick verräth, dass er nichts zu antworten vermag. Er ist gefesselt, ebenso wie die Amme von einem Doryphoros gepackt gehalten wird; dadurch kennzeichnete der Maler treffend die in der Macht des Königs stehende Partei der Schuldigen[69]. Zwei Mädchen eilen bestürzt herbei, eine andere schaut dem Vorgang gespannt zu: es sind die Aeoliden, der Unglücklichen Schwestern[70], welche der Vater an diesem Tage zu vermählen gedachte[71]. Zur äussersten Rechten noch eine, wie es scheint, ältere Frau, um deren Namen man verlegen ist. Der Maler hatte vielleicht selbst keinen Namen dafür; denn oft bietet, was sich für eine symmetrisch angeordnete und räumlichen Bedingungen unterworfene Composition von selbst versteht, dem ausdeutenden Verstande nicht geringe Schwierigkeiten. Für die Mutter der Aeoliden, der weder Sage noch Drama eine Rolle zuertheilt[72], passt die äussere Erscheinung dieser Figur nicht[73]. Sie wird also zur Sippe dienender Frauen gehören[74].

[69]) Die nächstliegende Analogie bietet die gefesselt herbeigeführte Antigone der bekannten Antigonevasen (Heydemann Eine nacheuripid. Antigone. Gerhard Apul. Vas. XI. *Mon. dell' Inst.* X, 26 ff.). — Man hüte sich, dies auf die Bühne zurückzuführen: dort wird die Amme überhaupt bei dieser Scene nicht mehr zugegen gewesen sein.

[70]) Apollodor (I 7. 3) nennt fünf Töchter und sieben Söhne: Plutarch (a. a. O.) und Schol. Hom. Od. κ. 6 sechs Töchter und sechs Söhne, letzteres mit dem Zusatz: ὁ δὲ Εὐριπίδης ἑτέρως ἱστορεῖ, was sich indess nicht auf die Anzahl der Kinder zu beziehen braucht

[71]) Vgl. Frg. 17 u. 18. Ovid lässt Kanake ausrufen v. 105: *nubite felices Parca meliore sorores.*

[72]) Plutarch und Stobaeus (a. a. O.) nennen sie Amphithea, Schol. Hom. Od. (a. a. O.) Telepatra, Apollodor (a. a. O.) Enarete.

[73]) An eine fünfte Aeolide — Apollodor nennt fünf — wage ich erst recht nicht zu denken.

[74]) Reiche Verhüllung und namentlich das Hinaufziehen des Obergewandes über den Hinterkopf kennzeichnet dienende Frauen, besonders Ammen auf unteritalischen Vasen; vgl. Stephani *Compte Rendu* 1863 p. 193 ff.

Ist nicht Alles eitel, was ich vorhin über die *anapauomene propter fratris amorem* des Aristides bemerkte, so lassen sich die Worte des Plinius kaum besser illustriren, als durch unser Vasenbild. Wir sehen einen durch körperliche Leiden verschärften Conflict der Stimmungen, kurz 'das gewaltige und herbe Pathos' dargestellt, wie es gerade an den Bildern des Aristides hervorgehoben wird. Mehrere Angaben stimmen darin überein, 'dass Aristides schon vor Alexander's Regierungsantritt ein berühmter Künstler war'[75]. Unser Vasenbild aber fällt offenbar in die Zeit der abnehmenden attischen und der aufblühenden unteritalischen Vasenmalerei. Sollte da eine Beeinflussung des Vasenbildes, dessen Vorlage vielleicht aus Attika stammte, durch jenes berühmte Bild des Aristides nicht möglich gewesen sein? Wie immer aber der Zusammenhang zwischen den Bildern erklärt werden mag: Zufall wird nur der hier spielen lassen, für den es ohne durchsichtige Lösung kein Räthsel giebt[76].

Die Hoffnung, ein wichtiges auf die Hippolytossage bezügliches Vasenbild gefunden zu haben, erwies sich als trügerisch: um so mehr fordert ein anderes selten berücksichtigtes apulisches Vasenbild, das Heydemann (Arch. Ztg. 1872 p. 159) zuerst richtig auf unsere Sage bezog, zu einer kurzen Besprechung heraus; es ist für die Geschichte der bildlichen Tradition des Hippolytosmythus nicht unwichtig. — Ein aus der früheren Sammlung Fittipaldi in Anzi stammender Krater[77] zeigt zwei Reihen Figuren übereinander, die verschiedenen Scenen angehören. Unten ist der Kampf bei der Hochzeit der Laodamia dargestellt: ein Kentaur packt die

[75]) Brunn Künstlergesch. II p. 161.

[76]) Wir finden in unserm Bilde eine auf einer Kline ruhende Frau — eine Anapauomene im Dilthey'schen Sinne. Hat diese der schlafenden Ariadne ähnliche Figur mit Aristides etwas zu thun, so wird die Notiz um so bedeutungsvoller, dass Aristides auch ein Bild *Liberum et Ariadnen* gemalt hat, wobei man unschwer an die schlafende von Dionysos überraschte Ariadne denkt. Möglich also, dass Aristides in der That auf die Ausbildung des Typus der *ἀναπαυόμεναι* nicht ohne Einfluss war.

[77]) Abgebildet und besprochen von Braun *Annali* und *Mon. dell' Inst.* 1854 T. 16 p. 85 ff.: vgl. *Bullet. dell' Inst.* 1853 p. 166. Heydemann (a. a. O.) bemerkt: 'später in der Sammlung des Prinzen Napoleon (Fröhner *Catal.* 1868 No. 92): jetzt wo?'

von einem Sessel aufspringende Laodamia; von links eilt mit gezücktem Schwerte Peirithoos zur Hülfe herbei, auf der anderen Seite stürmt Theseus mit geschwungener Keule auf den Kentauren ein; zu beiden Seiten entflieht erschreckt je ein Mädchen. In der Mitte der oberen Reihe sieht man eine lange mit Polstern belegte Kline; davor zwei Mädchen. Diejenige zur Rechten lehnt in lässiger Haltung an der Kline und hat beide Hände auf den Kopf gelegt; ihre Nachbarin hält in der erhobenen Rechten einen Fächer und macht mit der Linken einen Redegestus. Links von der Kline sitzt (n. r.) eine reich bekleidete Frau in trauernder Haltung; den Kopf leise vorüberneigend, hat sie das rechte Bein über das linke gelegt und faltet beide Hände über dem rechten Knie; den linken Fuss stützt ein Schemel. Auf sie zu fliegt Eros mit einer Tänie. Hinter ihr steht eine ältere Frau, welche beide Hände wie erschrocken oder lebhaft gesticulirend erhebt. Kurze weisse Haare und die Verhüllung charakterisiren sie als Amme. Auf der anderen Seite der Kline steht mit der Linken auf einen Krückstock gestützt ein Pädagoge in der üblichen Tracht. Die Rechte im Gespräch erhebend, wendet er sich zu einer rechts stehenden, wie es scheint, älteren Frau, welche die linke Hand in die Seite gestemmt hat, und die rechte an das Kinn legend, aufmerksam zuhört.

Eine trauernde Frau, auf die Eros zufliegt, also eine unglücklich Liebende, hinter ihrem Sitz eine lebhaft gesticulirende Amme, weiter Dienerinnen in eifriger Unterhaltung: wer kann da um Namen verlegen sein? Heydemann wies bereits auf die Worte des Euripideischen über Phaedras Krankheit sich unterhaltenden Chores hin Hipp. 269:

ἄσημα δ' ἡμῖν ἥτις ἐστὶν ἡ νόσος —

und dieselbe Scene illustriren ja die Sarkophage so oft. Gerade der Umstand aber verleiht diesem Vasenbilde Wichtigkeit, dass es für uns das erste Glied einer Kette ähnlicher Darstellungen bildet. Es wird Zufall sein, dass auch die Gruppe des mit einer Frau eifrig sich unterhaltenden Pädagogen später ähnlich wiederkehrt auf dem Pariser und dem mit diesem verwandten Spalatiner Sarkophage (vgl. unten Anm. 81 *FG*), wo ein älterer Mann in eifrigem Gespräche mit einer Frau, welche ein Kind auf dem Arm trägt, dargestellt ist. Zweifellos dachte sich der Sarkophagarbeiter, dass der Alte die Unschuld seines Herrn, des Hippolytos, lebhaft vertheidige[78]. Auf dem Vasenbilde freilich kann man sich als Thema der Unterhaltung zwischen dem Pädagogen und der Dienerin doch wohl nur Phaedra's Krankheit denken[79]; allein die Figur des Pädagogen erinnert passend an Hippolytos, den Gegenstand der unglücklichen Liebe, und damit zugleich an den tragischen Ausgang der Liebesgeschichte. — Dem Drama steht der Vasenmaler durchaus selbständig gegenüber: Theseus ist nicht eine Theorie führend oder in der Unterwelt weilend gedacht, sondern wir sehen ihn die Braut des Peirithoos schützen[80]; die Wahl dieses Abenteuers erklärt sich daraus, dass es Gegenstand bildlicher Tradition war.

4.

Eine genaue Besprechung aller Hippolytossarkophage, obschon eine verlockende Aufgabe, wäre verfrüht, bevor das gesammte Material veröffentlicht ist. Nur hier und da kann man jetzt schon einsetzen, berichtigend oder ergänzend, und vorbauen einer zusammenfassenden Betrachtung, die sich mehr an gewisse gemeinsame in den Darstel-

[78]) Ich habe die Scene gedeutet *de Hipp. Eur.* p. 38 ff.

[79]) Andernfalls müssten auch die übrigen Figuren auf irgend eine spätere vom Maler erfundene Scene gedeutet werden, was schon die Abwesenheit des Theseus verbietet. — Heydemann berührt eine zweite Möglichkeit, dass sich der Pädagoge über die einseitige Götterverehrung seines Herrn (Eur. Hipp. 88 ff.) unterhalte. Dies Thema kann weder seine Nachbarin noch uns interessiren, die wir doch über das im Bilde Gegebene nicht hinausgehen dürfen.

[80]) Jenes sind die Versionen der beiden Euripideischen Stucke (vgl. *de Hipp. Eur.* p. 36). Für dieses könnte man die Worte der Ovidischen Phaedra *Her.* IV 109 ff. anführen:

tempore abest, aberitque diu Neptunius heros:
illum Pirithoi detinet ora sui.

Allein trotz der scheinbaren Bestätigung, welche unsere Vase für die Auffassung Birt's liefert, dass Ovid die Hochzeit des Peirithoos im Sinne habe, halte ich an meiner a. a. O. motivirten Ansicht fest, dass dem römischen Dichter die Version des ersten Hippolytos vorschwebte, wonach Theseus in der Unterwelt weilt. Die Abweichung des Malers erklärt sich sehr einfach aus dem oben angegebenen Grunde.

lungen unseres Mythus hervortretende Züge halten wird[81]).

Auf der einen Langseite des Agrigentiner Sarkophages (*B*) ist unter seinen Jagdgenossen Hippolytos dargestellt, dem die Amme Phaedra's Anträge überbringt. — Die Amme steht in gebückter Haltung fast wie lauernd, und verfolgt aufmerksam die Mienen des Jünglings; sie scheint ihm zuzureden, worauf der Gestus ihrer rechten Hand deutet, während die Linke deutlich ein Täfelchen hält[82]). Hippolytos aber beachtet sie nicht mehr; den Kopf etwas nach rechts neigend blickt er betrübt auf einen tafelähnlichen Gegenstand in seiner Linken. Brunn bemerkt darüber: (*Annali dell' Inst.* 1857 p. 42): '*ma tenendo* (sc. Ippolito) *nella sinistra un' oggetto poco distinto e che, dopo aver riconosciuto la lettera nella mano della nudrice, difficilmente potremo prendere, come si è voluto, per una seconda lettera, porge questo ad un suo compagno* etc'. Es wäre also der Moment vor der Briefübergabe dargestellt und der Antrag käme damit gar nicht zu seinem Rechte. Allein der Gegenstand in der Linken des Jünglings gleicht deutlich einem zusammengelegten Diptychon[83]); es ist somit zweifellos, dass der An-

[81]) Verweise erspart die folgende Uebersicht der Sarkophage. Eine neue Benennung mit Buchstaben war erforderlich, da die Hinck'sche (*Annali dell' Inst.* 1867 p. 110) unzureichend geworden ist. Für freundliche Auskunft im Einzelnen bin ich Herrn Prof. Robert sehr zu Dank verpflichtet. — Ich füge gleich ein Verzeichniss derjenigen Wandgemälde bei, welche für uns besonders in Betracht kommen werden.

A in Petersburg. *Mon. dell' Inst.* VI T. 1, 2, 3. Brunn *Annali dell' Inst.* 1857 p. 36 ff.

B in Agrigent. Politi *Ippolito e Fedra scultura nel sarcofago Agrigentino* T. 1 ff. Politi *Viaggiatore in Girgenti* T. 68—71. Serradifalco *Antich. di Sicilia* III T. 45 Schmidt Arch. Ztg. 1847 T. 5 und 6, p. 65 ff. Die beiden Schmalseiten sind auch in Barthold's Ausgabe von Euripides' Hippolytos (Berl. 1880) hinter der Einleitung abgebildet. Aeltere ungenügende Publikationen zählt Welcker auf (*Philostr.* p. 419).

C in Woburn Abbey. *Woburn Abbey marbles* T. 13. Michaelis *Ancient marbles* p. 723 ff.

D in Villa Medici. Matz-Duhn Antike Bildw. II p. 265 No. 2910.

E in Villa Albani. Winckelmann *Mon. ined.* 102. Zoega *Bassir.* T. 50. Brunn Vorlegebl. T. 9, 1.

F in Paris (Louvre). *Mon. dell' Inst.* VIII T. 38, 1. Hinck *Annali dell' Inst.* 1867 p. 115 ff. Conze Vorlegebl. Ser. V T. 12, 2.

G in Spalato. Conze, Römische Bildw. einheim. Fundorts in Oesterreich I p. 1 ff. T. 1 (Denkschr. Akad. d. Wissensch. in Wien 1873 XXII). Conze Vorlegebl. Ser. V T. 12, 1.

H im lateranensischen Museum. Benndorf u. Schöne d. antik. Bildw. d. Later. Mus. No. 394. *Mon. dell' Inst.* VIII T. 38, 2, 2 *a*, 2 *b*. Hinck *Annali dell' Inst.* 1867 p. 109 ff.

I in Villa Albani. Raffei *osservaz. sopra alcuni ant. mon. nella villa Albani* (*diss.* VII) T. 1. Zoega *Bassir.* T. 49.

K in Villa Panfili. Matz-Duhn II p. 266 No. 2911. Abgeb. T. 8, 2, wie auch die andern von uns abgebildeten Sarkophage nach Eichler's für das Institut angefertigter Zeichnung.

L in Pisa (Campo Santo). Dütschke Antike Bildw. in Oberital. I p. 17 ff. Gori *inscript. Etrur.* III T. 42. Lasinio *scult. del campo santo* T. 73, 74.

M in Florenz. Dütschke a. a. O. III p. 32 ff. Gori *inscript. Etrur.* III T. 23. *Galler. di Fir.* Vol. II Ser. IV T. 91, 92.

N in Capua. Gerhard Antike Bildw. T. 26. Brunn Vorlegebl. T. 9, 2.

O in Benevent. de Vita *ant. Benevent.* I p. 323.

P in Paris (Louvre). Bouillon *Mus. des antiq.* III, *basrel. Pl.* 21. Clarac *Mus. d. sculpt. Pl.* 213, 228 (schlechte Abbildung; vgl. Clarac *Basrel.* p. 634. Zoega *Bassir.* I. p. 238). Der Sarkophag war fruher in Villa Borghese.

Q früher zur Sammlung Pourtalès-Gorgier gehörig. *Catalogue des objets d'art de Pourtalès-Gorgier* (Auctionskatalog, Paris 1865) No. 63. Abbildung p. 28. Vgl. Jahn Arch. Beitr. p. 321. Auf T. 7, 2 abgebildet.

R in S. Maria sopra Minerva. Matz-Duhn II p. 268 No. 2913.

Fragmente:

S in Paris (Louvre). Bouillon III *Basrel. Suppl.* Pl. II 21. Clarac Pl. 213. 229.

T in Villa Wolkonsky. Matz-Duhn II p. 268 No. 2914.

U in Villa Giustiniani. *Gall. Giustin.* II T. 80. Matz-Duhn II p. 267 No 2912.

Hippolytos-Meleager:

V in Palazzo Lepri-Gallo Matz-Duhn II p. 269 No. 2915. Abgebildet auf T. 8, 1.

Griechischer Sarkophag:

W in Konstantinopel. Frick Arch. Ztg. 1857 T. 100 p. 33 ff. (vgl. 1858 p. 131). Brunn Vorlegebl. T. 9, 3.

Wandgemälde:

a Rom (Thermen des Titus). Mirri *terme di Tito* T. 43. Ponce *déscript.* T. 42. Thiersch *veter. artific. opera veter. poetar. carminib. optime explic.* T. IV. Früher fälschlich auf Adonis bezogen; vgl. Jahn a. a. O. p. 316 ff. Nach Ponce abgebildet auf T. 7, 3.

b Rom. Bartoli *Picturae antiq. cryptar. Rom.* T. 6. Früher ebenfalls auf Adonis bezogen; vgl. Jahn a. a. O. p. 319.

c Pompeji. Helbig No. 1246. Zahn II 61. Panofka Bild. ant. Lebens 17, 4.

d Herculanum. Helbig No. 1244. *Pittur. d'Ercol.* III 15. *Mus. Borb.* XI 2.

e Pompeji. Helbig No. 1242. *Mus. Borb.* VIII 52. Zahn III 95. Gell *the topography, edifices and ornaments of Pompeji* II 79.

f Pompeji. Helbig No. 1243.

Relief eines silbernen Discus:

α aus Herculanum. *Pitture d'Ercol.* V (= *Bronzi d'Ercol.*) p. 267; vgl. Jahn a. a. O. p. 305.

[82]) Das Täfelchen ist zwar etwas abgerundet: es kann aber gleichwohl nur ein solches verstanden werden.

[83]) So auf der Eichler'schen Zeichnung; vgl. auch die Abbildungen bei Serradifalco, Politi.

trag gerade gemacht ist. Hat also die Amme einen Theil des Briefes zurückbehalten?

Dem richtigen Verständniss der Scene wird uns eine Elegie des Ovid (*Amor.* I 11) näher bringen. Nape, vertraut mit den Ränken verstohlener Liebe, soll eine Liebesbotschaft an Corinna übermitteln v. 15ff.:

vacuae bene redde tabellas;
verum continuo fac tamen illa legat.
aspicias oculos mando frontemque legentis;
e tacito vultu scire futura licet.
nec mora, perlectis rescribat multa, iubeto:
odi, cum late splendida cera vacat[84]).

Besser lässt sich unsere Scene kaum illustriren: der Antrag ist gemacht, die Amme redet zu und hält ein Täfelchen für die Antwort bereit. In der Poesie fand dies Motiv bekanntlich weitere Verwendung: Sabinus verfasste Antworten auf Ovids Heroiden (*Amor.* II 18. 30: *legit ab Hippolyto scripta noverca suo*). Ebenso deutet auf einem schönen pompeianischen Bilde (*c*) der Umstand, dass die Amme mit der Linken einen Stilus gefasst hat, während die Rechte dem Hippolytos eine Schreibtafel mit der Liebeserklärung hinhält, darauf hin, dass sie eine Antwort haben will[85]). Gewöhnlich erfolgte die Antwort auf demselben Diptychon[86]); doch bedient sich z. B. der keusche Habrokomes bei Xenophon Ephesius (II 5) eines zweiten Täfelchens für das abschlägige Antwortschreiben auf Manto's Antrag, den eine Dienerin übermittelte: κἀκείνην μὲν τὴν πινακίδα κατέχει, ἄλλην δὲ γράφει καὶ δίδωσι τῇ θεραπαίνῃ[87]).

Irre ich nicht, so lässt sich das Gefundene verwerthen für die Interpretation des merkwürdigen Sarkophages aus Villa Albani (*E*). Hier ist in der Mitte Hippolytos dargestellt, auf einem Löwenfell sitzend und in der Linken einen Stab haltend; er wendet den Kopf nach rechts einem Jüngling zu, der in der erhobenen Rechten ein Diptychon hält, während auf der anderen Seite in gekrümmter Haltung die Amme steht und Hippolytos eine Rolle oder ein Diptychon[88]) hinhält, welches dieser bereits mit seiner Rechten gefasst hat. Links von dieser Scene bemerken wir drei Jagdgenossen mit Pferden, rechts die trauernde Phaedra, umgeben von ihren Dienerinnen.

Da der Vergleich mit ähnlichen Darstellungen die Deutung vollkommen sichert, so konnte ich auch den sitzenden Jüngling, dem die Amme einen Brief übergiebt, ohne Weiteres Hippolytos nennen, oder bieten andere Monumente den geringsten Anhalt zu einer anderen Benennung? Winckelmann's Ansicht, dass der stehende Jüngling zur Rechten Theseus sei, welcher Phaedra's Anklagebrief vorzeige, während Hippolytos einen Liebesbrief von der Amme bekommt, ist längst zurückgewiesen[89]); eine solche Verknüpfung auseinanderliegender Momente wäre unerhört. Und ein Jäger unter Jagdgenossen, kann das jemals Theseus sein? Zoega will beide Male denselben Brief erkennen: Hippolytos erhält den Brief und giebt ihn einem seiner Begleiter zum Vorlesen, was Brunn (*Bullet. dell' Inst.* 1849 p. 60) billigt, freilich nicht ohne das Auffallende solcher Darstellungsweise hervorzuheben (*maniera aliquanto straordinaria, con cui ha riunito l'artista due azioni consecutive in una sola*). — Schmidt (Arch. Ztg. 1847 p. 70) meinte, durch die Diptycha werde auf den Bildungseifer und die Bücherwuth des trözenischen Orpheotelesten (Eur. *Hipp.* 952ff.) hingewiesen, eine Ansicht, die Jahn später (Arch. Ztg. 1863 p. 28) zustimmend so ergänzte: 'Dann werden aber auch die beiden Diptycha entgegengesetzte Bedeutung haben und das von dem Begleiter dem Hippolytos mit solchem Nachdruck entgegengehal-

[84]) Von einer Spröden sagt Ovid *Ars Am.* I 479ff.:
legerit et nolit rescribere, cogere noli;
tu modo blanditias fac legat usque tuas.

[85]) So erklärte die Scene schon Panofka, dem sich Jahn (a. a. O. p. 318ff.) anschliesst

[86]) So die Antwort der Corinna auf jenes Schreiben des Ovid; vgl. auch Properz IV 23 (H.).

[87]) Vgl. *de Hipp. Eur.* p. 98ff.

[88]) Zoega (*Bassir.* p. 240) unterscheidet ausdrücklich *quella ravolta e quella apparentamente quadrata.* Nach der Eichler'schen Zeichnung gleicht der Gegenstand eher einem Diptychon.

[89]) Vgl. Zoega (a. a. O. p. 240) und Jahn (a. a. O. p. 321), der lieber noch den sitzenden Jüngling Theseus nennen möchte, welchem die Amme die Nachricht vom Tode der Phaedra und ihren Brief bringt, während Hippolytos den Brief der Phaedra zu seiner Rechtfertigung vorzeigt, diese Ansicht aber ebenfalls als keineswegs befriedigend bezeichnet — und mit Recht.

tene Diptychon als ein Symbol sittlicher Mahnung aufzufassen sein'. Für einen Steinmetz wäre der Einfall, einen neuen Herakles am Scheidewege darzustellen, doch wohl allzu witzig.

Die richtige Deutung, glaube ich, ist einfacher: Hippolytos hat Phaedra's Brief einem seiner Begleiter zum Vorlesen übergeben; während er zuhört, steckt ihm die Amme ein Täfelchen für die Antwort zu, das er mechanisch und unbewusst hinnimmt. Der Hinweis auf eine schriftliche Antwort ist uns nicht neu[90]), aber neu ist die merkwürdige Verwendung dieses Motivs. Eine Erklärung hierfür giebt die Erwägung an die Hand, dass man es liebte, sich einen Verstorbenen unter dem Bilde des keuschen Trözeniers zu denken. Diese Anspielung verdeutlicht hier die Schriftrolle in der Rechten des Jünglings; denn die später für Sarkophage typisch gewordene Darstellung des Verstorbenen mit Schriftrolle[91]) hat ihre Vorläufer in guter Zeit. Ich erinnere nur an die Porträtgruppe eines pompeianischen Bildes[92]): ein älterer Mann hält in seiner Rechten eine Rolle, neben ihm (l. v. B.) eine jüngere Frau mit einem Diptychon in der Linken, einen Stilus in der Rechten, welchen sie an den Mund legt. — Conze (a. a. O. p. 9) erkannte in dem Hippolytos und der Amme des Spalatiner Sarkophags (*G*) Porträts und erklärte die Anbringung des Diptychons in der Rechten des Jünglings sowie die eigenthümliche Haltung der Hand bei der Amme gewiss mit Recht aus dem für die Darstellung Verstorbener allgemein üblichen Typus.

Auch die übrigen Figuren des Sarkophages zeigen, dass der Verfertiger seine eigenen Wege ging: wie ist die Scene rechts zu erklären? Der nach links ausschreitende Jüngling, welcher in der Linken einen Stab hält und die Rechte in lebhaftem Redegestus vor der Brust erhebt[93]), kann doch schwerlich Hippolytos sein, da er nicht wie dieser hohe Schuhe trägt[94]). Aber angenommen, man hätte ihn zu erkennen: welche Scene ist dargestellt? Eine persönliche Liebeserklärung vor der Briefübergabe wäre eine Erfindung ohne Sinn und Verstand. Nach dem verfehlten Versuch der Amme griff bei Seneca und Euripides im ersten Hippolytos (*de Hipp. Eur.* p. 30ff. 33ff.) allerdings Phaedra persönlich ein, allein die Amme war in diesem Falle gar nicht zu einer Erklärung gekommen. Lässt man dagegen, wie der Verfertiger des Sarkophages von Villa Albani, diese den Antrag ausrichten, so ist damit die Sache abgethan. Auch nimmt hier die ausführlich geschilderte Liebeskrankheit der Phaedra zu sehr das gegenständliche Interesse in Anspruch; die Amme ist ganz mit ihrer kranken Herrin beschäftigt, sie scheint ihr wie fragend in's Gesicht zu blicken[95]). Müsste sie nicht, falls in dem Jüngling Hippolytos zu erkennen ist, vielmehr diesem, wie gewöhnlich, zugewandt sein? Doch ehe wir weitere Vermuthungen wagen, ist es nöthig, einige zweifellos verwandte Sarkophagdarstellungen zu berücksichtigen.

Die Sarkophagplatte in Woburn Abbey (*C*) kommt zunächst in Betracht; sie ist zusammengesetzt aus zwei Stücken, die Zoega noch getrennt in der Villa Aldobrandini in Frascati sah. Der Augenschein lehrt, dass die jetzige Zusammensetzung der Stücke falsch ist; sie sind einfach zu vertau-

[90]) Sehr ähnlich ist die Situation auf dem Agrigentiner Sarkophag (*B*), namentlich wenn man mit Brunn (a. a. O. vgl. *Bullet. dell' Inst.* 1849 p. 60) annimmt, dass dort Hippolytos das erhaltene Diptychon einem seiner Begleiter übergebe

[91]) Die Unterscheidung zwischen Diptychon und Schriftrolle fällt auch auf christlichen Sarkophagen oft schwer.

[92]) Sogliano *le pittur. mural. camp.* No 673. *Giornale d Scavi N. S.* I p. 6 T. II. — Vgl. auch die Jünglinge mit Schriftrollen Helbig No. 1420 ff.

[93]) Apuleius *Met.* II 21: *porrigit dexteram et ad instar oratorum conformat articulum duobusque infimis conclusis digitis ceteros eminus porrigit et infesto pollice clementer subridens infit* etc Der *infestus pollex* ist bei unserer Figur deutlich zu erkennen. Die Gesten- und Zeichensprache der Alten verdiente endlich eine Bearbeitung.

[94]) Die Verletzung des in Sarkophagdarstellungen befolgten Principes, wonach dieselbe in verschiedenen Scenen vorkommende Figur durch dieselbe Gewandung bezeichnet zu werden pflegt (Jahn, Arch. Ztg. 1844 p 370; Robert, Arch Ztg 1875 p 140), wäre bei der Nähe der Figuren um so auffallender. Auch die Haartracht der Jünglinge scheint verschieden. Auf mehrscenigen pompeianischen Bildern ist die Identität des Costüms ein Mal, im Hesionebild (Helbig No. 1131) verletzt, ohne dass sich ein Grund dafür angeben liesse (vgl. Trendelenburg Arch Ztg. 1876 p. 91, 15).

[95]) Sehr ähnlich ist die Darstellung der liebeskranken Phaedra auf der fragmentirten Sarkophagplatte in Paris (*S*).

schen[96]). Dann erhalten wir links die Jagdgenossen des Hippolytos aufmerksam die Köpfe nach rechts wendend; derjenige, welcher dem Vorgang auf der rechten Seite am nächsten ist, scheint seinen Kameraden Mittheilung über Phaedra's Antrag zu machen. — Auf der anderen Seite sieht man Phaedra erschrocken über die barsche Abfertigung ihres Antrages zusammengesunken; eine Dienerin stützt der erschöpften Herrin den linken Arm und hilft den Schleier lüften, während die Amme wie schützend ihre Rechte auf Phaedra's Brust legt. Beider Blicke sind ängstlich nach links gerichtet, wo ihnen zunächst ein Jüngling steht, welcher die Rechte an den Schwertgriff legt, und seinen Herrn — denn Hippolytos wird der Jüngling neben ihm zu nennen sein — fragend anblickt, ob er die zugefügte Schmach gebührend rächen solle[97]). Auf der anderen Seite der sitzenden Phaedra bemerkt man ebenfalls einen Jagdgenossen.

Die Figur des Hippolytos ist leider nur zur Hälfte erhalten und damit fehlt ein wesentlicher Stützpunkt für die ins Einzelne gehende Ausdeutung dieser Scene. Aber die Thatsache bleibt bestehen, dass der Bildhauer das bekannte Motiv der liebeskranken Phaedra[98]) in neuer und eigenthümlicher Weise verwerthete, indem er sie mitten unter den Jagdgenossen des Hippolytos auftreten liess[99]).

Weiter erwähne ich die Sarkophagplatte aus Villa Medici (*D*). Auf der linken Seite sind vier Jagdgenossen des Hippolytos dargestellt, auf der anderen Seite 'ein Jüngling (Hippolytos?) en face; der Kopf ist etwas n. r. erhoben, in der gesenkten rechten Hand hält er einen Gegenstand, der einem Schreibtäfelchen gleicht'. Rechts von ihm ein zweiter Jüngling en face; den Kopf jenem zuwendend, nähert er die rechte jetzt mit einer Lyra ergänzte Hand der linken Schulter. Rechts davon Phaedra auf einem Stuhle[100]), ihr Haupt ist ohnmächtig zurückgesunken. Die Rechte legt sie auf die Schulter einer vor ihr stehenden nach r. gewendeten Dienerin; zwei andere Dienerinnen erscheinen dahinter. 'Im Hintergrunde l. von der letzt beschriebenen Gruppe noch in flacher Zeichnung die Beine eines Jägers in kurzer Tunica nach r.'

Endlich ist beachtenswerth die Darstellung der kleinen auf T. 7, 2 abgebildeten Sarkophagplatte (*Q*). Rechts sieht man auf einem Stuhl die wie todesmatt zurücksinkende Phaedra; mit der Linken stützt sie sich auf den Sessel, die erhobene Rechte scheint das Obergewand zu fassen. Die hinter ihr stehende Amme legt die Linke auf Phaedra's Schulter und erhebt die Rechte zuredend, während eine zweite Dienerin im Hintergrund den rechten Arm der Herrin fasst. Eros, nachdenklich vor sich hinblickend, stützt sich auf Phaedra's Kniee. Dieser

[96]) Nach ihrer jetzigen Zusammensetzung sollte man meinen, die Stücke gehörten überhaupt nicht zusammen, da die Blicke aller Figuren vom Mittelpunkt abgewandt sind und die Composition auf diese Weise vollständig auseinanderfällt. Doch sind die ruhenden Jagdgenossen gar nicht anders unterzubringen, da sie als Einzelcomposition keinen Sinn haben. Ich halte es daher für irrthümlich, wenn Michaelis (a. a O. p. 724) zu diesem Stück bemerkt: *apparently one of the sides*, während er das andere Stück der Front zuweist. Durch die Vertauschung der Stücke entsteht in der Mitte der Darstellung ein Einschnitt. Eine Analogie hierfür bietet die zweifellos richtig zusammengesetzte Sarkophagplatte aus Villa Medici (*D*), wo zwei den unsrigen ähnliche Scenen in der Mitte durch 'einen unbedeutenden Zwischenraum' mit einem jetzt ergänzten Baume, dessen unterster Stamm jedoch alt ist, getrennt werden. — Der Kopf des Jünglings zur äussersten Rechten auf *C* ist ergänzt; da aber nach Eichler's Angabe nur der Zeigefinger der rechten Hand, nicht wie Matz angab, der ganze rechte Unterarm neu ist, so wird die Kopfhaltung dem Gestus entsprechend im Wesentlichen richtig sein. Dass noch ganze Figuren fehlen, glaube ich nicht. Wir haben jetzt elf Figuren, während die verwandte Seite des Petersburger Sarkophages (*A*) nur neun Figuren, die durchaus malerisch componirte Darstellung des Agrigentiner (*B*) nur zwölf aufweist.

[97]) Aehnlich erklärt Brunn in der entsprechenden Scene des Petersburger Sarkophages (*A*) den Gestus des zweiten Jünglings rechts von Hippolytos a. a. O. p. 42: *se peraltro non erriamo nel supporre, che il giovane postovi appresso stia per afferrar colla destra la spada che gli riposa nella sinistra, come irato della scena che passa tra Ippolito e la vecchia e come pronto a vendicar tal affronto* etc. — Auf dem Bilde des Chorikios bekommt die Amme regelrechte Prügel, nachdem sie sich ihres Auftrages erledigt hat.

[98]) Auffallend ähnlich ist z. B. die leidende Phaedra des Petersburger Sarkophages (*A*), wie ich später zeigen werde.

[99]) Dieser nicht sehr glückliche Versuch ist die Folge der bei bildlicher Tradition allmählig sich vollziehenden Verschmelzung ursprünglich getrennter und verschiedener Scenen. Ein Dichter wird den sonderbaren Einfall schwerlich gehabt haben; denn selbst die wenig zurückhaltende Phaedra des Seneca wünscht aus begreiflichen Gründen keine Zeugen bei ihrer Erklärung (v. 600 ff.).

[100]) 'Neben dem Stuhle steht ein Eros e. f. die Rechte erhebend.'

Gruppe gegenüber sitzt Hippolytos, der in der Linken ein Diptychon hält und mit erhobener Rechten sich abwendet. Vor ihm steht ein Jagdgenosse mit Speer, im Hintergrund wird noch ein anderer sichtbar, der einen Schild trägt. Neben Hippolytos sitzt ein Hund. — 'Das Relief scheint aus später Zeit und mittelmässig gearbeitet' bemerkt Jahn (a. a. O). Die Anordnung der Figuren ist schematisch und eine eigentliche Handlung fehlt. Berücksichtigung aber verdient dieser späte Versuch einer neuen Gruppirung bekannter Typen auch wegen des sitzenden Hippolytos.

Es kann kaum Zufall sein, dass übereinstimmend mit den besprochenen Reliefs auf dem Sarkophag aus Villa Albani links Hippolytos und die Jagdgenossen, rechts Phaedra dargestellt ist, während sie sonst immer auf der linken Seite erscheint. Der Sarkophagarbeiter hat vermuthlich aus den in seiner Vorlage getrennten Darstellungen der liebeskranken Phaedra und des Antrages unter Berücksichtigung von Darstellungsweisen, wie sie uns in den besprochenen Sarkophagen (*C D*) vorliegen, seine eigene Composition ohne Ueberlegung zusammengeschweisst. Die Figur des nach links schreitenden Jünglings ist aus den oben angegebenen Gründen schwerlich ein missverstandener Hippolytos [101]). Es scheint der in lebhafte Action umgesetzte Jüngling zu sein, welcher auf *C* ebenfalls links von der Phaedragruppe steht und seinem Unwillen über den frechen Antrag Ausdruck verleiht, was vielleicht auch hier der zu Grunde liegende Sinn ist: also mehr eine Füllfigur, welche beide Scenen verbinden soll. Die schlechte Anordnung der Darstellung — die Scene rechts ist auf einen unverhältnissmässig kleinen Raum beschränkt — könnte auf den Gedanken führen, dass der Sarkophagarbeiter auch hier nur e i n e Scene habe darstellen wollen trotz des in einer Wiederholung der Amme liegenden Widerspruches: doch wozu dieser wenig durchdachten, zusammengewürfelten Composition gegenüber weitere Möglichkeiten andeuten?

[101]) Es versteht sich, dass Tracht und Jugend verbieten, an Theseus zu denken.

5.

Auf dem aus Salonichi stammenden Sarkophage in Constantinopel (*W*) ist links umgeben von zwei Dienerinnen die liebeskranke Phaedra dargestellt, auf welche Aphrodite durch Eros einen Pfeil abschiessen lässt [102]). Phaedra entsprechend sieht man auf der rechten Seite einen Jüngling sitzen, den Heydemann (Arch. Ztg. 1872 p. 157 ff.) mit Recht Hippolytos genannt hat; er hält in der erhobenen Linken einen Dreizack, eine von Jägern öfter geführte Waffe [103]), auf seinen Knieen ruht ein Schwert [104]). Ihm gegenüber steht ein Jagdgenoss, während man im Hintergrunde einen Sclaven [105]) bemerkt, der damit beschäftigt ist, einen Eber auf ein neben ihm stehendes Pferd [106]) aufzuladen. Beide Scenen werden getrennt durch eine Säule mit bekränzter Basis und breitem kuppelförmig auslaufendem Aufsatz, offenbar die Andeutung eines Artemisheiligthums [107]).

Nach Heydemanns Auffassung 'wird in jeder Scene die Thätigkeit und das Gebahren, hier der Phaedra, dort des Hippolytos in scharfem Gegensatz gegen einander geschildert'. Es sei der Gegensatz der 'unter Aphrodite willenlos leidenden Phaedra' und des 'thätigen Hippolytos, als Jäger und freiwilliger Verehrer der Artemis'. Ich glaube, dass uns eine eingehende Prüfung der Darstellung auf eine etwas andere Formulirung des Gegensatzes bringen wird. — Links erkennt Heydemann den Moment, wo Phaedra ihr räthselhaftes Schweigen gebrochen und den Namen des Geliebten ausgesprochen hat (Eur. ***Hipp.*** 352), worüber die Amme heftig erschrickt und in der Aufregung die Linke der Herrin ergreift, während sie die Rechte entsetzt

[102]) Es ist bekanntlich ein beliebtes Thema alexandrinischer Erotik, dass Aphrodite Eros herbeiruft und ihn schiessen heisst; vgl. Rohde Gr. Rom. p. 149, 4.

[103]) Vgl. Wieseler *de vario usu tridentis* (*Index Schol.* Götting. 1873) p. 10.

[104]) Bei Seneca (Phaed. 52 ff.) sagt Hippolytos zu einem seiner Jagdgenossen: *tu iam victor — curvo solves viscera cultro.*

[105]) Als Sclave charakterisirt ihn der Schurz um die Lenden.

[106]) In der Abbildung gleicht das Thier eher einem Maulesel.

[107]) Ueber die Sitte der Weihung von Jagdbeute an Artemis vgl. Bötticher Baumcultus d Hellenen p. 69 ff. Helbig Unters. p. 299. Schömann Gr. Alterth. II p. 233. — Ein ähnliches *sacellum* mit angeheftetem Hirschgeweih findet sich auf einer Candelaberbasis dargestellt: Gerhard Ant. Bildw. T. 83, 2.

aufs Haupt legt. Es ist hier aus der schlechten Abbildung und den stark ergänzten Figuren zu viel herausgelesen. Beide Köpfe fehlen und von dem rechten Arm der Amme bemerkt Frick, dass er hoch erhoben sei; die verstümmelte rechte Hand aber den Gestus nicht mehr deutlich erkennen lasse. 'Von Phaedra's linker Hand sind der Daumen und die zwei nächsten Finger ausgestreckt, die andere Hand liegt auf der Brust und scheint das Gewand zusammenzuhalten'[108]). Also berechtigt uns nichts eine besondere Erregung in den Figuren vorauszusetzen, und vielleicht deutet der Gestus der Dienerin im Hintergrunde vielmehr auf das räthselhafte Schweigen der sprachlosen Liebe hin. 'Sie hat das fein gearbeitete Gesicht, das einzig erhaltene auf dieser ganzen Seite, dem Hintergrunde zugekehrt, der Zeigefinger der etwas langen rechten Hand ist an den Mund gelegt.' Man lasse sich nicht durch die Abbildung täuschen.

Doch es kommt mir mehr auf die andere Seite an. Heydemann meint, der Jüngling, welcher Hippolytos gegenübersteht, spreche entweder mit diesem oder schaue theilnahmsvoll der Bewegung des Rosses zu. Frick aber erkannte angesichts des Originals, trotzdem Kopf und rechter Arm fehlen, Bestürzung und erwartungsvolle Spannung in der Haltung dieser Figur ausgedrückt. Jedenfalls äussert also der Jüngling erregt eine lebhafte Empfindung; Hippolytos aber wendet den Oberkörper weg[109]), schwerlich ohne Absicht; denn man erräth jetzt unschwer, dass sein Genoss ihm eine unliebsame Mittheilung macht, die er am liebsten überhörte. Hippolytos lässt seiner Schutzgöttin Artemis über Gebühr Verehrung zu Theil werden und vernachlässigt darüber Aphrodite, das ist der Vorwurf, auf welchen Aphrodite bei Euripides (*Hipp.* 10 ff.) ihren Racheplan aufbaut und dem der tragische Dichter in einer eigenen Scene zwischen Hippolytos und einem Diener Ausdruck verleiht (*Hipp.* 88 ff.). Denselben Vorwurf haben wir auch hier zu erkennen. Da Aphrodite selbst an ihrem Altar stehend für den Beschauer zugegen ist[110]), so erscheint diese Auffassung um so natürlicher. Dass so die Darstellung an Gehalt gewinnt und der Gegensatz der beiden Scenen sich besser zuspitzt, bedarf des Erweises nicht.

Die Darstellung jenes warnenden Verweises an Hippolytos ist nicht ohne Analogie. Auf der einen Schmalseite des lateranensischen Sarkophages (*H*) sieht man Hippolytos vor dem Standbild einer Artemis in die Flammen eines Opferaltares libiren. Hinter ihm wird ein Jagdgefährte sichtbar, der in der Linken einen Speer hält und mit erhobener Rechten den bekannten Redegestus macht (*duobus infimis conclusis digitis ceteros eminus porrigit*[111]). Er schreitet lebhaft nach links aus und blickt sich

108) Ueber Phaedra's Kopf bemerkt Frick: 'der Kopf fehlt, doch scheint es, als habe man sich ihn etwas nach vorn geneigt zu denken, wie wenn sie den Worten der Verführerin lausche, als wolle sie nicht hören und höre doch gern'. Diese leise auf Ermattung deutende Neigung des Kopfes findet sich übereinstimmend auch sonst (z. B. auf *A B*) und es ist glaublich, dass ebenso wie z. B. auf *ABC* auch hier ursprünglich die Dienerin mit erhobener Rechten Phaedra's Schleier am Kopf luftete; das Fassen oder vielmehr das Stützen von Phaedra's Arm ist ein öfter wiederkehrendes Motiv (vgl *B. C. E*). — Meine Auffassung dieser Gruppe ist durch das von Robert (Athen. Mittheil. 1882 T. 1, 1 p. 58 ff.) publicirte Relieffragment nicht alterirt. Robert will nämlich hierin das Fragment eines dem unsrigen ähnlichen Sarkophages erkennen und meint, dass demgemäss das Mädchen hinter Phaedra nach rechts zu ergänzen sei. 'Die Bewegung der Figur gewinnt dadurch bedeutend an Energie; sie will die von dem links knieenden Eros verwundete Phaedra von ihrem Stuhle emporziehen und zu Hippolytos hinführen; vielleicht ist sie geradezu Peitho zu benennen'. Dieser Gedanke scheint mir schon desshalb nicht zutreffend, weil ja der Zusammenhang zwischen den Scenen rein ideal ist: die Säule mit dem dabeistehenden Knaben giebt eine factische Trennung. Weiter aber entstände bei Robert's Reconstruction eine hässliche und unmögliche Gruppe: es würde den Anschein haben, als risse die energisch nach rechts strebende Peitho ohne umzuschauen Phaedra mit sich fort, rückwärts vom Stuhle herunter. Fast unmöglich ist es auch, dass Peitho's linker Arm in diesem Fall die Führung übernimmt; und was fangen wir mit dem rechten an? Endlich aber ist neben dem Säulenaufsatz gar kein Platz mehr für einen nach rechts gewandten Kopf. Gehört also das Fragment wirklich einem Hippolytossarkophag, so muss die Composition anders gewesen sein. Dagegen hat sich im Berliner Apparat die Zeichnung eines Fragments von unbekannter Herkunft vorgefunden, wo der sitzende Hippolytos und der den Eber aufladende Sclave wie auf dem Constantinopler Sarkophag dargestellt sind.

109) Der Kopf und fast der ganze rechte Arm fehlen.

110) Eur. *Hipp.* 101: τήνδ' ἣ πύλαισι σαῖς ἐφέστηκεν - Κύπρις.

111) Hinck (*Annali dell' Inst.* 1867 p. 115) will einen Betenden erkennen und verweist auf Plinius n. h. XXVIII 2, 25: *in adorando dextram ad osculum referimus totumque corpus circumagimus.* Allein ein Betender entfernt sich doch nicht von dem Gegenstand der

wie scheu nach dem Adoranten um, ihn warnend vor den Folgen einer übermässigen Verehrung der Artemis, woran er selbst nicht Theil haben will.

6.

Die auf T. 8, 1 abgebildete Darstellung des Sarkophages in Palazzo Lepri-Gallo (*V*) hat bisher noch keine genügende Erklärung gefunden. Den grösseren Raum rechts nimmt die übliche Jagddarstellung ein: Hippolytos — offenbar Portrait — auf sprengendem Ross stürmt mit geschwungener Lanze auf den Eber ein; ihn begleiten zwei berittene Gefährten, während Virtus neben ihm hereilend die Rechte zuredend erhebt. Hier und da bemerkt man angreifende Hunde und vor dem Eber am Boden ein undeutliches Thier, nach Matz-Duhn (a. a. O.) 'der Kopf einer schon verendeten Bestie, anscheinend eines Löwen'. Ein Thorweg trennt diese Seite von der linken, wo zunächst, wie öfter (vgl. z. B. die Sarkophage ***HILNP***), ein nach rechts gewandtes Pferd, ein Hund und daneben ein bärtiger Begleiter dargestellt ist, der sich mit beiden Händen auf einen jetzt verstümmelten Speer zu stützen scheint und vielleicht die Zügel (wie auf *N*) oder (wie auf ***H***) den Hund an der Leine hielt (beide Unterarme fehlen). Links davon eine völlig neue Gruppe: eine Frau in Jagdcostüm, kurzem Chiton, hohen Stiefeln und Köcher auf dem Rücken hält in der erhobenen Linken einen Speer aufgestützt und legt die Rechte auf die Brust eines neben ihr stehenden Jünglings, der mit der Linken einen Speer aufstützt (Unterarm und Speerobertheil fehlen) und in der herabhängenden Rechten ein Tuch[112]) hält. Kurze Aermeltunica und bindenartige Umwickelung des Leibes und der Waden bilden seine Tracht, in der man Wagenlenkercostüm erkannte[113]). Die Köpfe beider Figuren sind Portraits; zwischen ihren Füssen sieht man 'roh abozzirt' den Kopf eines Ebers am Boden liegen, links neben der Frau sitzt ein Hund. — Helbig (a. a. O.) deutete die Scene: ***Diana vuole ritenere l'eroe dal viaggio, che, come essa prevede, sarà tanto funesto per lui***; wogegen Matz (a. a. O.) einwandte, dass ja ein deutlicher Bezug zwischen den beiden Scenen links und rechts vorhanden sei; dass der Jüngling dort Abschied nehme, um hier Protagonist zu werden. Wie Matz meinte, ist die Darstellung bedingt durch die Rücksicht auf die Verstorbenen und das zwischen diesen im Leben bestehende Verhältniss, zu dessen Veranschaulichung die Scene aus der Hippolytossage nicht geeignet war; die Frau sei vielleicht nur deshalb im Jagdcostüm dargestellt, um sie mit dem Wagenlenker in ungefähren Einklang zu bringen, oder aber es habe eine Anlehnung an eine bekannte Gruppe zwischen Atalante und Meleager stattgefunden[114]).

Die Schwierigkeiten sind durch diesen Erklärungsversuch ihrer Lösung nicht näher gebracht: wie kam man überhaupt dazu, den Wagenlenker mit einer Jagddarstellung in Zusammenhang zu bringen und ihn selbst zum Jäger zu machen — er führt einen Speer —, wie dazu, diesem ein Tuch in die Hand zu geben, wie endlich dazu, seine Genossin wieder gerade als Jägerin darzustellen? Die Aehnlichkeit mit der vatikanischen Statue des Wagenlenkers[115]) gab den Anlass, auch hier einen solchen zu erkennen, obschon gerade das für

Verehrung. Beide Arme pflegten beim Beten nach dem Götterbilde ausgestreckt zu werden, die Flächen der Hand diesem zugekehrt; darauf warf man dem Bilde eine Kusshand zu (vgl. Apuleius *Met.* IV 28. Lucian *de salt.* 17. Welcker *Philostr.* p. 401 ff. Böttiger Ideen zur Kunstmythol. I p. 51 ff). Diesen zweiten Moment vergegenwärtigt uns vielleicht der Satyr eines merkwürdigen von Michaelis publicirten Reliefs (*Annali dell' Inst.* 1867 *tav. d'agg. E*); doch vgl. Michaelis a. a. O. p. 108.

112) Helbig *Annali dell' Inst.* 1863 p. 92, 1: *un oggetto non chiaramente espresso, che ha l'apparenza d'essere un fazzoletto.* Von Duhn (a. a. O.) bemerkt, dies schiene ihm nach wiederholter Prüfung das Richtige. Die Eichler'sche Zeichnung lässt keinen Zweifel übrig.

113) Helbig a. a O. Matz *Annali dell' Inst.* 1869 p. 87.

114) Matz denkt an die Darstellung der Sarkophage aus Salerno (*O.* Gerhard, Ant. Bildw. T 116) und Villa Massimi (*X*).

115) Visconti *Mus. Pio Clem.* III T. 31 Die linke Hand hält kurze Riemen als Andeutung der Zügel, die Rechte eine Palme; beide sind ergänzt (vgl. Visconti p 140) und nicht richtig ergänzt. wie ein Blick auf die Darstellungen von Wagenlenkern z. B. auf Contorniaten (Sabatier *déscript. générale des medaillons contorn.* Pl. III—VIII) lehrt. Der siegreiche Wagenlenker hält gewöhnlich in der Linken einen Palmzweig. und falls er auf dem Wagen stehend abgebildet ist, auch die Zügel; in der Rechten die Peitsche allein oder Peitsche und Kranz. Einmal (Sabatier IV 5) hält er in der R. nur einen Kranz, ein anderes Mal (Sabatier V 2) in der Linken einen Kranz, in der R die Peitsche. Vgl. auch Laborde *déscript. d'un pavé en mosaiq. trouvé à Italica.* Pl. XV.

den Wagenlenker charakteristische Messer zum Durchschneiden der Zügel, welches in die um den Bauch gegürteten Riemen gesteckt ist, hier fehlt[116]) und das Tuch gar keine Erklärung zulässt[117]); während die kurze Tunica und die Umwickelung des Bauches und der Waden nicht für den Wagenlenker allein üblich war. Beides findet sich in den Darstellungen von *bestiarii*[118]) und dass wir wirklich einen solchen oder besser gesagt einen *Venator*[119]) zu erkennen haben, lehrt das Tuch in der Rechten des Jünglings. Es wurde unter Kaiser Claudius in die Arena eingeführt und diente demselben Zweck wie das Tuch der spanischen Matadore[120]). So findet sich auf dem Mosaik von Reims ein *bestiarius* völlig dem unsrigen entsprechend dargestellt: in der Linken einen Speer, in der Rechten das Tuch haltend (Loriquet *Mosaique de Reims* Pl. XII 21). Jetzt kann es auch nicht mehr auffallen, wenn der weibliche Portraitkopf die Gestalt der Artemis erhielt, denn sie ist ja die Schutzpatronin der Venatoren[121]). So wird also das innige Verhältniss, welches zwischen diesen Figuren im Leben bestand, passend durch Uebertragung auf das mythologische Gebiet veranschaulicht, während sich die Gruppe in dem Zusammenhang einer Jagddarstellung ungezwungen erklärt. — Die Frau legt ihre Rechte an die Brust des Jünglings, ein Gestus, der sich ähnlich in späteren Darstellungen, besonders bei den auf christlichen Sarkophagen in Medaillonform angebrachten Brustbildern von Mann und Frau findet[122]). Das deutet auf eine selbständige Umbildung der Gruppe von Hippolytos und der Amme — auf dem Spalatiner Sarkophag (*G*) ist ebenfalls unter dem Bild von Hippolytos und der Amme auf die Verstorbenen angespielt (vgl. oben S. 69) — und man braucht nicht mit Matz eine Reminiscenz an Darstellungen von Meleager und Atalante anzunehmen[123]). Der Eberkopf wird allgemein den siegreichen *Venator* kennzeichnen sollen.

Dass der *Venator* auf einem Sarkophag verherrlicht wird, kann nicht mehr auffallen, als wenn man ihm einen Grabstein mit seinem Bildniss setzt (vgl. de Lama a. a. O.). Sind in der Regel die Thierkämpfer gemiethet oder geworben[124]), so kam es doch auch vor, dass Leute aus Liebhaberei an der *venatio* theilnahmen und in späterer Zeit sogar angesehene Personen (Cass. Dio LVI 25).

A. Kalkmann.

116) Der Kopf der vatikanischen Statue ist nicht zugehörig. Mit Recht setzt Visconti für diesen die zum Wagenlenker gehörige Sturmhaube voraus; vgl. Friedlaender Sittengesch. RomsII[2] p. 212.

117) Es kann natürlich gar nicht in Betracht kommen, wenn in der Darstellung eines Wagenrennens auf dem Mosaik von Barcelona (*Annali dell' Inst.* 1863 *tav. d'agg. D*) ein *praeco* das die Farbe des siegreichen Gespannes tragende Tuch zum Zeichen des Sieges im Winde flattern lässt (vgl. Hübner *Annali dell' Inst.* 1863 p. 171).

118) Ihre Tracht ist verschieden; bald tragen sie eine einfache Tunica, bald sind sie schwer bewaffnet (vgl. Friedlaender Rhein. Mus. X p. 589 ff. Henzen *explicatio musiv. Burghes. Dissertaz. dell' academ. pontific. Rom.* XII 1852 p. 118 ff. 148 ff.); doch scheint später die Bandagirung des Leibes und der Waden, wozu oft noch Umwickelung des einen Armes kommt, üblich gewesen zu sein, wie besonders das Mosaik von Reims (Loriquet Pl. VII ff.) lehrt. So sehen wir den *bestiarius* auf einem Grabstein dargestellt (de Lama *Inscript. antiq.* I No. XXII p. 69); vgl. auch die Darstellung einer in England gefundenen Urne des Germanischen Museums (Essenwein Kunst- und culturgeschichtl. Denkmäler d. German. Museums T. 1 No. 10) und den Sarkophag Garucci *storia dell' arte crist.* V. T. 338, 3.

119) Ueber den Unterschied von *bestiarius* und *venator* vgl. Friedlaender Sittengesch. Roms II 2 p. 250, 1.

120) Plinius n. h. VIII 54: *principatu Claudii casus rationem docuit — sago contra ingruentis (sc. ferae) impetum obiecto, quod spectaculum in harenam protinus translatum est, vix credibili modo torpescente tanta illa feritate, quamvis levi iniectu operto capite, ita ut devinciatur non repugnans.* — Den Gebrauch des dem Thiere vorgehaltenen Sagums veranschaulicht die Darstellung am Monument des Scaurus (Mazois *ruines d. Pompéi* I T. 31, 5) und das Borghesianische Mosaik (Henzen a. a. O. T. IV).

121) Claudian (*Laud. Stilich.* III 237 ff.) lässt Artemis selbst in allen Wäldern jagen, um die Thiere für eine grosse Thierhetze seines Gönners Stilicho aufzutreiben. — Ein Relief aus Kärnthen (Jabornegg-Altenfels Kärnthens röm. Alterth. No. 471 T. 13) zeigt rechts Artemis über einem Altar (*NEMESI AVG*) libirend, während links drei *bestiarii* im Kampfe mit einem Bären dargestellt sind; vgl. *Corp. Inscr. Lat.* III, 2 No. 4738.

122) Der Mann ist gewöhnlich rechts, die Frau links dargestellt. In der Regel legt sie die Rechte an den rechten Arm des Mannes, die Linke hinter seinen Rücken auf seine linke Schulter. (Garucci a. a. O. V 364, 1. 2; 365, 1. 2 und öfter), oder die Rechte an seine Brust und die Linke gleichzeitig auf seine Schulter (Ebenda 363, 2. 3; 367, 2; es kommt schon auf Todtenmahlen vor, z. B. Clarac Pl. 160, 336), oder die Rechte an seinen Arm, ohne die Linke zu erheben (Garucci 329, 1. 350, 2. 402, 5. 403, 3) oder endlich die Rechte allein an seine Brust (Ebenda 403, 1).

123) Auf dem Sarkophag von Salerno (Gerhard a. a. O.) legt die links von Meleager stehende Atalante ihre rechte Hand auf dessen Schulter.

124) Vgl. Friedlaender a. a. O. p. 249.

MISCELLEN.

DAS „LAOKOON"-FRAGMENT IN NEAPEL.



Das eine der beiden Statuenfragmente, die unsere Vignette vereinigt zeigt, Kopf und Brust eines bärtigen Mannes, befindet sich jetzt in der *Galleria dei Balbi* des Museo Nazionale zu Neapel. Winckelmann, der (Gesch. d. Kunst Buch X Cap. I § 17) zuerst darauf aufmerksam machte, und nach ihm Heyne (Antiq. Aufs. I S. 36 f.) erklärten es für eine Replik des Laokoon. Dann blieb es etwa ein halbes Jahrhundert vergessen, bis Abeken (*Bull.* 1837 p. 218) und Welcker (Akad. Kunstmuseum zu Bonn S. 14, 2. Aufl.) es in demselben Sinne erwähnten. Später änderte der letztere seine Meinung (*Bull.* 1843 p. 60) und wollte vielmehr Kapaneus oder Aias den Lokrer erkennen, da die Bewegung des rechten Armes mehr der Ausdruck einer im Nacken empfangenen Wunde als der einer Abwehr sei. Minervini indess, der (*Mon. d. I.* 1856 p. 107) die erste Publication gab, ging wieder auf Winckelmanns Ansicht zurück, und seitdem scheint das Fragment allgemein für einen Laokoon gegolten zu haben, in welchem Sinne es denn auch von Gerhard (Arch. Ztg. 1863 Taf. 178) den vermeintlichen Repliken der vaticanischen Gruppe beigefügt worden ist.

Als ich das Fragment zum ersten Male sah, frappirte mich die Aehnlichkeit mit einigen Figuren des pergamenischen Altars, wie die grosse Uebereinstimmung des bläulichen Marmors. Angesichts der pergamenischen Originale stellte sich an dem Abgusse, welchen ich auf Herrn Direktor Conzes Wunsch mit der gütigen Erlaubniss des Cav. de Petra anfertigen und nach Berlin schicken liess, allerdings heraus, dass, von Anderem abgesehen, der Maassstab des Neapler Fragments (h. 1,25 M.) beträchtlich grösser ist als der der pergamenischen Reliefs, von einer Zugehörigkeit also nicht die Rede sein kann.

Inzwischen hatte ich bei Winckelmann und Heyne gelesen, dass nach der Aussage des Pirro Ligorio der Neapler Kopf nebst mehreren Fragmenten von Füssen und Schlangen in den Ruinen eines antiken Gebäudes nahe bei Palazzo Farnese in Rom gefunden und später in das Museo Borbonico nach Neapel versetzt sei. Da nun in Neapel, auch nach Minervinis Aussage, nichts mehr von derartigen Fragmenten zu finden ist, so war mein erster Gang in Rom nach Palazzo Farnese, wo ich denn auch unter der nach dem Tiber zu gelegenen Loggia zwischen

zahlreichen, meist architektonischen Fragmenten, die vom Palatin stammen, zwar keine Schlangenfragmente, aber doch den in der Vignette beigefügten linken Arm fand, der mir nach Marmor, Stil und Grösse zu dem Neapler Fragment zu gehören schien. Ich berichtete darüber in der Institutssitzung vom 14. April[1]) und sandte zugleich eine Skizze beider Fragmente in der von mir angenommenen Verbindung nach Berlin, worauf von dort aus auch die Formung des farnesischen Armes veranlasst wurde. Die Vereinigung beider Fragmente in der Werkstatt der kgl. Museen hat dann ihre Zusammengehörigkeit definitiv erwiesen.

Da der linke Arm deutlich die Bewegung des Tragens macht, so kann die auf diese Weise wenigstens im Hauptmotiv wiederhergestellte Figur weder Laokoon, noch Kapaneus oder Aias sein. Auch der Gedanke an Atlas mit dem Globus oder Sisyphos mit dem Felsblock, der durch den schmerz- oder angstvollen Ausdruck des Gesichts nahe gelegt wird, ist unhaltbar, wenn man die auf der Oberseite des Armes eingespitzte längliche Vertiefung beachtet, die vielmehr ein hier aufsetzendes ähnlich geformtes Architekturglied voraussetzen lässt. Wir haben es also mit einer tragenden, architektonisch verwendeten Figur zu thun. Theile von Stirn, Nase, Brust und Haaren fehlen, und die glatten nur leicht gespitzten Ansatzflächen mit den Löchern für die Metalldübel zeigen, dass diese am meisten vorspringenden Theile ebenso wie bei den Pergamenern in Folge von Materialmangel aus besonderen Stücken gefertigt und angesetzt waren, wenn auch die Ansatzflächen anders als bei den pergamenischen Reliefs behandelt sind. Wie bei den Pergamenern sind auf der Oberfläche der Figur die Raspelstriche deutlich zu erkennen. Der Arm ist zwar, wie ein stehengebliebenes Stück Marmor zwischen Ober- und Unterarm lehrt, nicht fertig geworden, man sieht aber deutlich, dass er ganz rund ausgearbeitet werden sollte. Zugleich ist die rohe Bearbeitung des Hinterkopfes ein Beweis für unmittelbare Anlehnung an eine hintere Wand, so dass der Eindruck doch mehr der eines Hochreliefs als einer Rundfigur gewesen sein muss.

Alles dies in Betracht gezogen, wird man sich die Figur wohl am besten als Verzierung eines Pfeilersockels denken, dessen oberes Gesims sie, wahrscheinlich knieend oder kauernd, vielleicht mit einer symmetrisch entsprechenden Figur gruppirt, stützte. Die besten Analogien hierfür sind die knieenden Silensfiguren an der Skene des Dionysostheaters zu Athen[2]), von denen sich seit kurzem eine Replik im Museum des Conservatorenpalastes zu Rom befindet; ihre eine Hand ist auf eine am Boden liegende Rolle gelegt, die andere zum Stützen des Gesimses erhoben. Bei dem Neapler Fragment scheint auch die rechte Hand eine entsprechende stützende Bewegung wie die linke gemacht zu haben.

In einem ähnlichen Kreise niederer Wesen wird man denn auch seine Deutung suchen müssen. Und hier bieten sich die ohne Zweifel richtig so benannten Giganten des Zeustempels von Akragas und die Figuren der Gigantenhalle zu Athen als verwandte Beispiele dar. Kein Wesen eignete sich ja besser zum Ersatz der tragenden Glieder eines Baues, der dem Herrn des Olymps geweiht war, als der Gigant. Für keines hatte die Sage durch das Schleudern der Felsblöcke und das Aufeinanderthürmen der Berge besser die Idee der kolossalen Anstrengung, besser das Schema des Tragens und Stützens vorgebildet als für ihn. Man denke sich unsere Figur an einem Bau, in dessen Giebel etwa die olympischen Götter dargestellt waren: kann der schmerzvoll aufwärts gerichtete Blick besser erklärt werden als durch die Annahme, dass wir es mit einem Giganten zu thun haben? Und giebt es eine bessere Analogie für diesen bärtigen Riesen als die niedergestürzten Giganten des pergamenischen Altars, die sich unter den Geschossen ihrer Gegner krümmen?

Diesen Thatsachen gegenüber darf man denn auch wohl einen äusserlichen Umstand anführen, den man sonst vielleicht nicht als Beweis anerkennen würde. Wenn nämlich Ligorio, dessen Glaubwürdigkeit in diesem Punkt ja durch den Fund des farnesischen Armes erwiesen ist, von gleichzeitig gefundenen Schlangenfragmenten spricht, die Winckelmann auf den Gedanken an Laokoon brachten, so kann man jetzt, wo diese Deutung unmöglich geworden ist, wohl vermuthen, dass es eben Fragmente von den Schlangenschwänzen der Giganten waren, deren einen uns das Schicksal und zwar leider nur fragmentarisch überliefert hat.

Die Auffindung dieser Fragmente, die wahrscheinlich mit dem Bau des Palazzo Farnese zusammenhängt, beweist die Existenz eines grossen Prachtbaues im *Campus Martius*, etwa zwischen dem Theater des Pompejus und dem Tiber. Da es kaum wahrscheinlich ist, dass gerade an dieser Stelle vor der Bauthätigkeit des Pompejus grössere

[1]) *Bull. d. I.* 1882 p. 74.

[2]) *Mon. d. I.* IX 1870 *tav.* 16.

Prachtbauten gestanden haben, so giebt uns dies eine Art Datirung an die Hand, deren Möglichkeit durch stilistische Erwägungen zu prüfen sein wird.

Der farnesische Gigant steht seiner tektonischen Idee nach genau in der Mitte zwischen den entsprechenden Figuren der älteren griechischen und denen der römischen Kunst. Die Giganten des Zeustempels von Akragas, die Koren vom Erechtheion, die älteren stehenden Silene vom Dionysostheater zu Athen[3]), die man wohl mit Recht dem Umbau unter Lykurgos zuschreibt, bilden kunstgeschichtlich eine Gruppe, insofern bei ihnen die Figur ganz im Tragen aufgeht. Ihnen stehen die entsprechenden Figuren später Monumente, wie die der Gigantenhalle zu Athen, der Incantada von Salonichi[4]), die Sockelfiguren römischer Triumphal-Monumente[5]) direct gegenüber. Denn entweder tragen sie gar nicht, sondern sind wie freie Einzelstatuen ohne jede Handlung im Hochrelief vorgesetzt, oder sie haben sogar eine Bewegung erhalten, die mit der Stelle, an der sie angebracht sind und der Function, die sie an dieser Stelle ausüben sollten, nicht das Mindeste zu thun hat.

[3]) Clarac III 298, 1725. Die Exemplare sind bekanntlich theils im Louvre, theils in Stockholm und Athen.

[4]) Fröhner *Not. de la sculpt.* p. 53f. Müller-Wieseler D. a. Kunst I. 43. 516.

[5]) Ich denke besonders an die auf *Piazza di Pietro* gefundenen Sockel mit Statuen von Provinzen in Rom und Neapel.

Unser Gigant dagegen trägt noch, wie sein linker Arm zeigt, aber der aufwärts gerichtete Blick giebt ihm eine dramatische Beziehung nach aussen, die das tektonische Schema durchbricht und von einer jüngeren freieren Auffassung Zeugniss ablegt. Es kann kein Zweifel sein, dass diese Auffassung der hellenistischen Kunst ihre Entstehung verdankt. Und hierauf führt uns auch die Aehnlichkeit mit den Pergamenern. Bei allem Lobe indess, welches der Schwung und die Kühnheit der Composition verdient, verhält sich die Arbeit unseres Fragmentes in der That zu der der Pergamener wie die einer freien vergröberten Copie zum Original. Wenn sie nun andererseits ebensoweit von der sorgfältigen Eleganz der augusteischen wie von der tüchtigen, aber doch nüchternen Monumentalität der trajanischen Zeit entfernt ist, so wüsste ich in der That nicht, welche Epoche besser für ihre Datirung in Betracht käme als die spätere republicanische, d. h. dieselbe, der das Marsfeld seine erste monumentale Ausschmückung im höheren Sinne verdankt. Dass es ein griechischer Meissel war, der dieses frische Werk schuf, ist mehr als wahrscheinlich; für uns ist es besonders wichtig als sicheres zeitliches Mittelglied zwischen der hellenistischen und der von ihr beeinflussten römischen Kunst.

K. Lange.

DER LÖWENWÜRGER AUF DEM ALTARFRIES VON PERGAMON.

Für die richtige Würdigung eines neugefundenen Bildwerkes ist es nothwendig, den ganzen Kreis sowohl der sachlich, wie der nur formell verwandten Motive zu überblicken, um seine Vorbedingungen und seine Wirkungen bestimmen zu können. Lässt sich auch nicht stets, wenn ähnliche Motive sich finden, eine Abhängigkeit des einen von dem andern behaupten, so kann doch wenigstens die Vergleichung zweier verwandter Darstellungen zu genauerer Interpretation und stilistischer Würdigung der einen oder der andern führen. Lediglich diesem Zwecke soll zunächst die folgende Betrachtung dienen.

Unter den Mischgestalten, mit welchen ein Theil der Giganten auf dem grossen Altarfriese von Pergamon angethan sind, ist besonders wunderlich die des Giganten, welcher den Mittelleib und Brust vom Menschen, Kopf und Vordertatzen statt der Arme vom Löwen hat, während die Beine wahrscheinlich in Schlangen endigten. Sein Gegner, nur mit einem Schurz um die Lenden bekleidet, fasst ihn sicher: er hat den linken Arm unter die Kehle des Löwen gebracht und drückt mit diesem Arme den Kopf des Ungethüms so an sich, dass er zwischen des Gottes linkem Arm und seiner linken Seite eingeklemmt hervorschaut; der furchtbare Rachen ist somit ungefährlich gemacht, aber prustend versucht der Löwenköpfige sich aus der unleidlichen Umstrickung frei zu machen, indem er mit der linken Tatze sich gegen den Schenkel des Gegners stemmt, um sich von ihm abzudrängen, und die rechte Tatze mit ihren Krallen in dessen linken Arm schlägt, um





ihn durch den Schmerz der Wunde zum Loslassen zu bewegen.

Der Kopf und der rechte Arm des Gottes sind abgebrochen und wenigstens bisher noch nicht aufgefunden worden. Es sind zwei Möglichkeiten denkbar: entweder schlang der Gott auch diesen rechten Arm unter die Kehle des Löwenhauptes, um mit der linken zusammenzufassen und so den unentrinnbaren Erwürgungsknoten zu bilden, oder er schwang in der Rechten eine Waffe, um sie auf das Rückgrat oder den Nacken des Feindes zum tödtlichen Schlage niedersausen zu lassen.

An die zweite Möglichkeit ist bisher noch nicht gedacht worden [1]); sie in Erwägung zu ziehen, veranlasste mich aber eine zufällig gefundene Münze des Dynasten Lykkeios, die oben neben einer Skizze der pergamenischen Gruppe in Abbildung gegeben ist.

Der einzige Unterschied zwischen der Münze und der Gruppe besteht darin, dass auf jener der Löwe seine rechte Vorderpranke nicht in den linken Arm, sondern den linken Schenkel seines Gegners schlägt, und dies ist vielleicht motivirt durch die Verschiedenheit in der Grösse des Löwen und des löwenköpfigen Giganten. Der Gigant ragt mit seinem Kopfe weit höher hinauf, als der Löwe, aus dem Grunde, weil ihn seine Schlangenfüsse höher heben als den Löwen seine Pranken.

Der rechte Arm aber vom Herakles des Lykkeios ist hoch erhoben und schwingt die vom Künstler nicht angegebene Keule, mit der er dem bereits gewürgten Thiere den Garaus machen wird. Dieses neue Motiv bewog mich zu genauerer Prüfung der pergamenischen Gruppe, und diese überzeugte mich, dass auch hier nicht ein doppelarmiges Würgen, sondern dieselbe Action vorauszusetzen ist wie auf dem Münzbilde; spricht doch die Haltung des Gottes auch an sich deutlich genug. Namentlich zwei Gründe schienen mir dafür zu sprechen.

Wenn der Gott den löwenköpfigen Giganten wirklich erwürgen wollte, so müsste er ihn so dicht wie möglich an sich pressen, oder sich so dicht wie möglich an den Löwen; er müsste sich dann auch nothwendig vornüber beugen. Auf dem Friese aber steht der Gott gerade, eher den Rücken etwas nach hinten geneigt, also in einer Stellung, bei der es nur darauf ankommen kann, einerseits des Löwen Zähne unschädlich zu machen, andererseits denselben so weit von sich entfernt zu halten, um dem rechten Arme noch Spielraum zu lassen.

[1]) Im vorläufigen Berichte (Jahrbuch der kgl. Preussischen Kunstsammlungen I, S. 176) heisst es: „Bei den Löwenbildungen mag denn auch jener wunderlichen Ringergruppe gedacht sein, wo ein jugendlicher Gott, nur mit einem Schurze um die Lenden bekleidet, einen Giganten würgt, der unten in Schlangen ausläuft, dessen menschlicher Leib aber Kopf und Tatzen eines Löwen zeigt."

Der gewichtigere Grund ist die Art, wie an unserem Kämpfer der Rücken dargestellt ist. Sollte die Absicht des Würgens erreicht werden, so müsste der Gott den Löwen fest umschlingen. Wenn also der Löwenkopf, wie bei uns, zwischen dem linken Arm und der linken Seite eingepresst ist, so müsste diese linke Seite des Gottes, durch den Löwenkopf von vorn zurückgehalten, seitwärts, auf unserer Gruppe nach rechtshin, weichen, und die rechte Seite müsste eng an des Löwen linke Flanke sich anpressen. Dann würden wir zwar die linke Seite, den Rücken des Gottes aber gar nicht zu sehen bekommen, und am allerwenigsten seine rechte Schulter. Statt dessen sehen wir den vollen Rücken des Gottes und ganz besonders hervortretend die rechte Schulter. Sollte nun wirklich auch der rechte Arm unter die Kehle des Löwenköpfigen geführt werden, so könnte dies höchstens mit einem Theile des Unterarms ohne die volle Kraft der Muskeln geschehen.

Steht also die Haltung des Körpers mit dem Zwecke des Erwürgens im Widerspruch, so passt sie doch vorzüglich zu der Annahme, dass der Gott mit dem linken Arm den Löwen nur am Beissen hindert, mit dem rechten aber zum tödtlichen Schlage ausholt. Welche Waffe wir in seiner rechten Hand zu denken haben, ist vorläufig nicht auszumachen.

Aeusserlich wird unsere Annahme durch zwei Gründe unterstützt. Würgt der Gott den Giganten, so entsteht über dem Löwenhaupte eine Lücke, welche vollständig ausgefüllt wird, wenn wir den rechten Arm erhoben denken. Zweitens aber steht in den Relief- und Münzdarstellungen, in welchen Herakles den Löwen würgt, Herakles meist auf der linken, der Löwe auf der rechten Seite, und das hat seinen guten Grund. Denn bei der umgekehrten Stellung müsste entweder der Löwenkopf hinter Herakles verschwinden, oder aber Herakles zum Theil hinter dem Löwen. Kommt der Löwe dagegen von rechts her, so kann der Künstler sowohl ihn, als auch seinen Gegner in voller Ansicht zeigen.

Sollte trotzdem noch ein Fragment sich finden, welches bewiese, dass der pergamenische Künstler seinen Gott den Löwen nur würgen liess, so würde die eben angestellte Betrachtung dennoch keine ganz verlorene sein, sondern beweisen, dass in diesem Falle die plastische Ausführung der Absicht nicht vollkommen entspricht.

Die Frage nach dem Namen des Gottes, welcher langes Lockenhaar trug, können wir nicht beantworten; auch überlassen wir es einer umfassenderen Untersuchung, ob vielleicht in der Gruppe eine Reminiscenz an eine Gruppe aus der Heraklessage nachklingt, welche auch der älteren Münze des Lykkeios zum Vorbild gedient haben mag. Unsere Münze, welche in das vierte Jahrhundert vor Christo gesetzt wird, verdient auch, abgesehen von der Verwandtschaft ihres Motives mit dem Friese von Pergamon, die Aufmerksamkeit der Forscher wegen des deutlich erkennbaren *B*, welches in der Mähne des Löwen erscheint und dessen Deutung ich Kundigeren überlassen muss.

Christian Belger.

ZUR FRAGE ÜBER DIE VERWUNDUNG DES STERBENDEN GALLIERS.

(S. Archäologische Zeitung 1882 S. 163.)

Herr Vermessungsrath Kaupert macht mich darauf aufmerksam, dass das am Boden liegende Schwert des Galliers breiter ist als die Wunde in der Brust. Das Schwert ist zwar von dem italienischen Restaurator hinzugefügt, beweist also nichts für die Auffassung des antiken Bildhauers. Dennoch verlohnt es sich wohl, die Thatsache zu constatiren, weil es ein Zeugniss dafür ist, dass auch der italienische Künstler annahm, die Wunde rühre von einem fremden Schwerte her. Denn dass er ganz gedankenlos gearbeitet habe, werden wir nicht voraussetzen dürfen.

Christian Belger.

KNIEENDE SILENE.

Im Vatican befindet sich eine Gruppe von drei knieenden Silenen, welche in dieselbe Basis eingelassen sind [1]). Auf den Schultern tragen sie Schläuche, und auf diesen ruht eine grosse Schale. Antik sind nur zwei der Silene, der dritte, sowie Schale und Basis sind ergänzt. Mit diesen Zeilen soll die Unrichtigkeit der Ergänzung dargethan und auf das Original der beiden alten Silene hingewiesen werden. Diese sind symmetrisch gearbeitet: der eine stützt sich mit dem linken Knie auf und hält mit der rechten Hand den Schlauch, umgekehrt der andere. Die beiden sind als Pendants ein abgeschlossenes Paar; ein dritter wirkt nur störend. Visconti, der die Ergänzung offenbar veranlasst hat, hielt unsere Statuen für eine unzweifelhafte Nachbildung des grossen samischen Werkes, von dem Herodot erzählt, dass es aus drei knieenden Figuren bestand, welche einen grossen Krater hielten; daher der dritte Silen und die grosse Schale. Nun sagt freilich Visconti [2]): *On trouva deux de ces statues et les restes seulement de la coupe . . . la coupe est moderne. On en voyait, pour ainsi dire, l'empreinte dans les parties supérieures des outres aplaties et même un peu concaves, sur lesquelles elle était placée.* Dass Stücke einer Schale gefunden wurden, erklärt sich nach der Fundnotiz [3]) daraus, dass man eine grössere Fontänenanlage aufgedeckt hatte. Die fraglichen Stellen, auf denen nach Viscontis Aussage die Schale aufsass, sind jetzt modern ergänzt, waren also jedenfalls beschädigt. Vielleicht war die Abplattung nichts anderes, als eine Einsenkung am Schlauche, die der Bildhauer anbrachte, um zu einförmige Linien zu vermeiden. In der Fundnotiz ist von der Schale nicht die Rede, und Visconti denkt noch nicht an die Ergänzung, die er später anordnete.

Sonach müssen wir die beiden Silene als selbstständige, aber zusammengehörige Figuren betrachten. Sie sind eine indirekte Nachahmung der bekannten Silene des athenischen Theaters [4]); als Mittelglied darf man einen Silen im Conservatorenpalast [5]) ansehen, der mit denen zu Athen mehr übereinstimmt, jedoch statt des Gebälkes bereits einen Schlauch trägt. Auf derselben Stufe wie die letztgenannte Replik steht eine Wiederholung in Terracotta, welche sich in der eben versteigerten Sammlung Lecuyer in Paris befand (abgebildet *Collection Camille Lecuyer* Taf. *H*); bei dieser ist der in der erhobenen Linken getragene Gegenstand abgebrochen.

H. Luckenbach.

[1]) *Gall. dei candelabri* no. 90. Abgebildet *Museo P. Cl.* (1822) VII, Taf. 4 und *Clarac* IV, 726 D, 1770a.

[2]) *Museo P. Cl.* VII S. 17 Anm.

[3]) Visconti bei Riccy *Pago Lemonio* (1802) S. 130.

[4]) *Mon* IX, 16. Sybel Nro. 4992a und b.

[5]) *Bullettino municipale* 1875 (III) Taf. 14. Vgl. dazu Furtwängler *Annali* 1877 S. 229.

ZU ARCHÄOLOGISCHE ZEITUNG 1882 S. 324.

Die Reconstruction der Statue des Archermos auf S. 324 hat, was die Inschrift betrifft, die von Roehl *Inscr. gr. antiquiss.* no. 380*a* vorgeschlagene Ergänzung wiedergegeben. Ein neuer Fund hat dieselbe inzwischen widerlegt; das im *Bulletin de corresp. hellén.* 1883 S. 254 publicirte neue Stück der Inschrift lässt jedoch leider noch verschiedene Ergänzungen zu. Auch die Bedeutung der Statue wird durch das neue Fragment nicht entschieden. In der 2. Zeile steht zwar ΗΚΗΣΩ, was zu ἑκηβό[λῳ zu ergänzen ist; ob aber ἰοχεαίρῃ folgte, wie Homolle ohne weiteres annimmt, indem er daraus schliesst, dass die Statue die geflügelte Artemis darstellte, oder ob es nicht ἑκηβόλῳ Ἀπόλλωνι hiess, wie auf dem naxischen Apoll des Berliner Museums (Arch. Ztg. 1879, Taf. 7 S. 84), muss dahingestellt bleiben; doch hat die letztere Annahme mindestens ebensoviel Wahrscheinlichkeit wie die erstere. — Am Schlusse möchte man vermuthen πατρῴϊον ἄσ[τυ λιπόντες.

A. Furtwängler.

BERICHTE.

ERWERBUNGEN DER KÖNIGLICHEN MUSEEN IM JAHRE 1882.

I. Sammlung der Skulpturen und Abgüsse.

Obgleich seit dem Erscheinen des Jahrbuchs der k. preuss. Kunstsammlungen in diesem vierteljährlich ein amtlicher Bericht auch über die obengenannten Erwerbungen erscheint, so halten wir einstweilen an dem in dieser Zeitschrift bisher üblichen Jahresberichte fest. Wir sondern die Erwerbungen nach Originalen und Abgüssen.

Unter den neuerworbenen Originalen ist obenan zu nennen der Untertheil einer lebensgrossen weiblichen Gewandstatue aus Bronze, gefunden in Kyzikos in einem Weingarten, eine Arbeit der hellenistischen Periode von grosser Gefälligkeit; wir sind Herrn Consul Schröder in Beirut für sein rechtzeitiges Eintreten bei dieser Erwerbung zu lebhaftem Danke verpflichtet. Die Hoffnung, dass etwa durch nachgefundene Stücke des Oberkörpers die Figur vervollständigt werden könnte, hat sich bis jetzt leider nicht erfüllt. So haben wir, von ganz kleinen Stückchen abgesehen, nur das Himation von den Hüften abwärts und das unten zum Vorschein kommende Ende des Chitons, aber ohne die Füsse. Als Figur ein Bruchstück, ist es als Draperie doch ein Ganzes.

Aus dem Nachlasse des kais. Consuls in Beirut Herrn Brüning fiel der Abtheilung ein rohes Heliosrelief aus Palmyra und ein weiblicher Marmorkopf aus Cypern zu, das erstere wohl erhalten, der andere sehr zerstört, aber in mannigfacher Beziehung beachtenswerth, namentlich um seines Stils und seiner Technik willen, welche, den pergamenischen Skulpturen nahe verwandt, ein neues Zeugniss dafür geben, dass die Kunstübung der Diadochenzeit sich in lokal wenig abgegrenzten Kreisen bewegte. Ziemlich wohlerhalten ist das linke Auge, eingesetzt aus besonderem, dem Marmor ähnlichfarbigen Stoffe mit eingetieftem Augenstern und umrändert von einer Bronzeeinfassung, letzteres ein Verfahren, von welchem auch Beispiele in Olympia zum Vorschein gekommen sind.

Durch Vermittlung des Herrn Humann in Smyrna erhielt die Abtheilung vier Reliefs: zwei davon Eroten in gefälligen Compositionen darstellend (auf Delphin- und Schwanengespannen fahrend, und auf Seewesen reitend); ein drittes am Pagos in Smyrna gefunden mit einem männlichen Profil-Porträtkopfe römischer Zeit in aufsteigendem Rankenornament; das vierte aus Hierapolis (Phrygiae) mit der Darstellung dreier nach rechts hin schreitender junger Männer, die nur mit einem Schurz bekleidet jeder einen grossen Hammer geschultert tragen, von roher Arbeit. Am oberen Rande der Inschriftrest ..... ΣΦΙΛΟΥΜΕΝΟΣ und im Felde ΑΠΠΑΣ. Vor vorschneller mythischer Auslegung ist vielleicht zu warnen und zu bemerken, dass das Relief, links abgebrochen, noch den Rest einer vierten gleichen Figur zeigt, die ursprüngliche Zahl der Männer also nicht feststeht.

Einige im Einzelnen unbedeutende, im Zusammenhange sorgfältiger Untersuchung vielleicht noch zu verwerthende Fragmente sepulcraler Architektur aus Tarent und ein archaischer kleiner weiblicher Torso ebendaher, eine nachlässig gearbeitete, aber sehr wohlerhaltene kleine Marmorkonsole attischen Fundorts aus nordischem Besitze, eine geringe Probe der Skulptur vom Grabmale Antiochos II. von Commagene, gelangten — letztere durch Herrn Puchstein — ebenfalls in die Sammlung. —

An Gipsabgüssen und Papierabklatschen empfing die Abtheilung vor Allem als Ergebnisse zweier grösserer Expeditionen die Formen des ganzen Monumentum Ancyranum und einer Auswahl der Felsskulpturen von Bogaskiöi, sowie die Papierabklatsche der grossen Inschrift vom Grabmale Antiochos II. von Commagene auf dem sog. Nimruddagh sammt Papierabdrücken alterthümlicher Reliefsteine in Marasch. Die ersteren wurden durch Herrn Humann beschafft, welcher im Auftrage der k. Akademie der Wissenschaften und der Generalverwaltung der k. Museen, in Begleitung des von dem k. k. österreichischen Unterrichtsministerium subventionirten Herrn von Domaszewski, von Brussa nach Angora und Bogaskiöi ging und über Samsun zurückreiste; die andern wurden von Herrn Puchstein auf seiner unter Führung des Herrn Sester im Auftrage der

k. Akademie der Wissenschaften ausgeführten Reise nach Kurdistan genommen (s. Sitzungsberichte der k. Akad. der Wissenschaften 1883, S. 29ff.).

In planmässigem Vorgehen wurden die böotischen Skulpturen durch Abformen unserer Kenntniss näher gebracht. Den Anstoss hierzu gab die Entdeckung der ornamentirten Decke im Grabbau zu Orchomenos durch Herrn Schliemann; da um dieser willen der Former Herr Kaludis die Reise nach Böotien unternehmen sollte, wurde ihm zugleich aufgegeben von den übrigen, seit Körte's Arbeit leicht zu übersehenden Skulpturen in Böotien das anscheinend Bemerkenswertheste zu formen. Die Abtheilung erhielt so die Abgüsse wenigstens eines Stückes jenes orchomenischen Deckenornaments (Schliemann, Orchomenos Taf. I), ferner der Körte'schen Nummern 7, 9, 10, 12, 14, 15, 16, 17, 138, 180, 191, 195.

Die Forderung, dass im k. Museum neben den Originalen aus Pergamon die nächst zu vergleichenden Skulpturen vereinigt würden, ist insofern noch unerfüllt geblieben, als die Gigantomachiereliefs aus Priene bisher nicht in Abgüssen beschafft wurden. Es wurde im vergangenen Jahre nur ein kleines Fragment eines Gigantenreliefs vom Palatin erworben. Im Zusammenhange mit solcher Bestrebung erfolgte aber im Gipsabgusse die Herstellung des farnesischen Atlanten, wie K. Lange in dieser Zeitung S. 81 berichtet hat.

Die Bemühung, die Uebersicht wichtiger attischer Skulpturen in Abgüssen immer weiter zu vervollständigen, veranlasste eine Reihe von Anschaffungen aus Athen, der Sybel'schen Nummern 65, 75, 287, 2614, 3275, 3328, 5030, 5135, der Marmorköpfe Mitth. des athen. Inst. I, Taf. VIII. IX und *Annali dell' inst.* 1876, tav. G, eines Grabreliefs von Laurion im Centralmuseum, das zur Vergleichung mit dem nicht aus Lamia, sondern aus Salamis stammenden (Sybel n. 76 vergl. *Annali dell' inst.* 1836, S. 135f.) willkommen ist, und des orientalisirenden, übrigens schwerlich hadrianischer Zeit, sondern etwa dem 4. Jahrh. v. Chr. angehörenden Reliefs Sybel 3276, endlich nach Auswahl des Herrn Furtwängler einer guten Büste des Epikur und einiger archaischer Bruchstücke.

Diesen attischen Erwerbungen schliesst sich die mit höchst bereitwilligem Entgegenkommen der k. niederländischen Verwaltung bewirkte Formung dreier Reliefs zu Leyden an: Janssen I, 1. VII, 19. 20.

Auch von einem nach der kurzen Erwähnung im Arch. Anz. 1866, S. 256* nicht weiter beachteten archaischen Grabrelieffragment auf Aigina wurde eine Form erworben.

Der Brunn'sche Aufsatz über den Satyrtorso vom Palatin im Louvre (Deutsche Rundschau 1882) gab Anlass zur Anschaffung eines Abgusses dieses Torso.

Als Geschenk des k. italienischen Unterrichts-Ministeriums ging der werthvolle Abguss einer bei Tivoli gefundenen Dionysosstatue, deren Veröffentlichung in den *Monumenti dell' instituto* beabsichtigt wird, ein.

Ebenfalls als Geschenk sandte Herr Hardtmann aus Beirut die Abgüsse von Theilen einer Sarkophagverzierung aus Laodicea.

Endlich vermittelte Herr Treu den Abguss eines Mengsischen Gipses der Londoner „Clytia“-büste, über dessen Werth mit meiner Erklärung im Jahrbuche der k. preuss. Kunstsammlungen (1883, S. XXIII) die Acten noch nicht ganz geschlossen scheinen.

Es ist im Verlaufe dieses Berichtes mehrfach erwähnt, wie die Generalverwaltung bemüht gewesen ist, durch Beschaffung von Formen anstatt blosser Abgüsse auch andern Sammlungen erleichterte Anschaffung zu bieten; die einzelnen auf diese Weise zugänglicher gemachten Stücke sind in dem Verzeichnisse der in der Formerei der k. Museen käuflichen Gipsabgüsse (Berlin, Weidmannsche Buchhandlung 1882) mit Angabe der Preise namhaft gemacht.

Conze.

SITZUNGSBERICHTE.

Archäologische Gesellschaft in Berlin.

Sitzung vom 10. Januar. Nachdem der Kassenbericht erstattet und der Vorstand wiedergewählt war, legte der Vorsitzende, Herr Curtius, an eingegangenen Schriften vor: A. Furtwängler, die Sammlung Sabouroff Lief. 1; R. Bohn, die Propyläen der Akropolis zu Athen; H. Blümner, Winckelmanns Briefe an seine Zürcher Freunde; Baumann, die antiken Marmorsculpturen des Grossherzoglichen Antiquariums zu Mannheim; A. de Ceuleneer, *les têtes aîlées de Satyre trouvées à Angleur;* A. Gerber, Naturpersonification in Poesie und Kunst der Alten; Th. Schreiber, die Athena Parthenos des Phidias und ihre Nachbildungen: eine dankenswerthe Bereicherung des statuarischen Materials, wenn auch der hier erhobene Protest gegen die Stützsäule der rechten Hand schwerlich Beifall finden wird; endlich die Arnold Schäfer in Bonn gewidmete Sammelschrift: Historische Untersuchungen, mit Löschcke's Aufsatz über den Tod des Phidias. Anknüpfend hieran bemerkte der Vorsitzende, dass Löschcke, unabhängig von Müller-Strübing, die Ueberlieferung von Phidias' Tod in Elis verwerfe, aber eine ganz neue Chronologie aufstelle, indem er in das Epochenjahr bei Plinius (Ol. 83) die Vollendung des olympischen Zeus setze, den Bau des Parthenon 447 beginnen und Phidias 438 im Gefängniss sterben lasse. Dieser Ansatz passe jedoch nicht wohl zu den Worten in Aristophanes' Frieden, auch liege keine Nöthigung vor, die Angriffe gegen Phidias auf einen Process zu beschränken. Phidias könne in Elis einen wiederholten Aufenthalt genommen haben. So werde es möglich, die Entstehung der falschen Legende zu erklären und die Ueberlieferung über Pantarkes zu retten. — Darauf legte Herr Conze die von Herrn Professor Benndorf ihm zur Verfügung gestellten Photographien der Reliefs von Gjölbaschi in Lykien vor, deren Originale eine mit Unterstützung der Regierung von einer Gesellschaft österreichischer Kunstliebhaber ausgerüstete Expedition kürzlich nach Wien gebracht hat. Der Vortragende hob die Bedeutung der Reliefs als grosser malerischer Compositionen attischer Schule aus dem 5. Jahrh. hervor und kündigte das nahe bevorstehende Eintreffen von Abgüssen für das königl. Museum an. — Herr Hübner berichtete über die drei Sammlungen in Madrid, in welchen antike Kunstwerke sich befinden: die alte königliche Sammlung im Museum im Prado, welche sich seit der Beschreibung durch den Vortragenden nicht verändert hat; ferner die neu gegründete Sammlung von Gipsabgüssen nach griechischen Sculpturen in dem sogen. *Cason*, einem zum griechischen Tempel umgestalteten Lustschloss Philipps IV., eine sehr dankenswerthe Schöpfung des jetzigen Leiters der Kunstanstalten in Spanien J. F. Riano; endlich das ebenfalls neu gegründete archäologische Museum in dem *Casino de la Reina*, aus dem die vorzugsweise die im Lande gefundenen Alterthümer enthaltende Sammlung in das im Bau begriffene neue Museum (das auch die Nationalbibliothek aufnehmen wird) übergeführt werden soll. — Herr Furtwängler erläuterte seine Reconstruction zweier statuarischer Gruppen aus Delos (s. Arch. Ztg. 1882 S. 335ff.).

Sitzung vom 6. Februar. Eingegangen waren: *Journal of hellenic studies* III 2; Nikolaides, Topographie der Ilias (neugriechisch); Pervanoglu, *primi coloni greci delle coste del mare Adriatico;* Belger, Graf Moltkes Verdienste um die Kenntniss des Alterthums (aus den preuss. Jahrbüchern). — Herr Bohn legte die Originalzeichnung seiner Reconstruction der Akropolis (für die Launitz'schen Wandtafeln bestimmt) vor und besprach sodann die verschiedene Gestaltung des westlichen Abhanges, für welche er fünf Epochen unterschied: 1) die vorpersische: längs des Nikepyrgos führte der Weg in mehreren Knicken zur Höhe, bei seinem Austritt auf die Burgfläche, vermuthlich zu Pisistratus' Zeit, architektonisch reicher ausgestattet; 2) die perikleische: keine fortifikatorische Anlagen mehr; in gewundener Steigung längs der quer über den Abhang laufenden Stützmauern steigt der Weg zum mittelsten Intercolumnium der westlichen Propyläenhalle auf, links (beim späteren Agrippamonument) mündet die von der Klepsydra heraufkommende Felsentreppe ein, rechts bei der zweiten Krümmung zweigt sich die Treppe zur Nike-Thymele ab; 3) die römische: Marmortreppe über die ganze Breite des Abhanges, im oberen Theil, dem mittleren Propyläen-Durchgang entsprechend, von einem gerillten Reitweg unterbrochen, unten von zwei thurmartigen Mauervorsprüngen eingefasst; 4) die justinianische: die beiden Vorsprünge durch eine Querwand mit Thür in der Mitte verbunden und durch aufgesetzte Stockwerke zu Thür-

men erhöht; 5) die türkische: Wall vom Nikepyrgos quer über den Aufgang zum Agrippamonument, dieses selbst mit dem Nordflügel verbunden, die westliche Propyläenhalle geschlossen, über dem Südflügel mächtiger Thurm. Ein letzter Zusatz stammt aus der Zeit der griechischen Freiheitskämpfe: die Bastion um die Klepsydra. — Herr Adler besprach die jetzt als Kuppelgräber erkannten Tholoi, von denen bisher 10 bekannt sind, 6 bei Mykenä, je eines bei Menidi, Argos, Orchomenos und Pharsalus. Unter Hinweis auf Vitruvs Bemerkungen über den nationalen Hausbau der Phryger betonte der Vortragende ihre Herkunft aus Phrygien, wohin auch das Relief vom Löwenthor weist, da eine Wiederholung jüngst von Mr. Ramsay in Phrygien an einem Felsengrabe gefunden ist. — Anknüpfend an die vielbesprochene Eigenthümlichkeit der Halbsäule des Löwenthor-Reliefs, die sich nach oben zu verbreitert, machte Herr Trendelenburg darauf aufmerksam, dass jetzt, wo ähnliche Halbsäulen als charakteristische Bauglieder nachgewiesen seien, die Erklärung nicht mehr von dem Relief, sondern von der architektonischen Verwendung dieser Halbsäulen auszugehen habe, welche die stärkere Rundung am Kopfe wohl constructiv nothwendig gemacht habe, eine Ansicht, welcher Herr Hauck mit der Bemerkung beipflichtete, dass die vollere Rundung nach oben bedingt sei durch die Neigung der Hinterwand, welche die vertikal stehende Säule tief schneide, so dass sie unten weniger voll aus der Hinterwand heraustreten müsse als oben. Diese Erklärung wurde von Herrn Adler angenommen. — Herr Sachau sprach auf Grund des Berichtes von Dr. Puchstein (in den Berichten der kgl. Akademie der Wissenschaften) über das Grabdenkmal des Königs Antiochos von Kommagene, einen auf der Spitze des 6500′ hohen Nimrûd-Dagh bei Gerger am Euphrat aufgethürmten Tumulus. Auf einer am östlichen und westlichen Fuss desselben hergerichteten Plattform sieht man in wenig verschiedener Anordnung dieselben fünf kolossalen Götterfiguren; ferner zwei Reihen von Reliefs, des Königs Vorfahren von väterlicher und mütterlicher Seite darstellend. Auf der Rückseite der Kolossal-Figuren steht eine in ihrer schwülstigen und weitschweifigen Ausdrucksweise sehr charakteristische griechische Inschrift, die Gründungsurkunde des Denkmals; der hier genannte Kriegsgott Artagnes ist mit dem Verethraghna des Avesta, dem Ordagno der indoskythischen Münzen identisch.

Sitzung vom 6. März. Vorgelegt wurden vom Vorsitzenden: v. Sybel, Kritik des ägyptischen Ornaments; Photographien aus Paphlagonien, eingesandt von Herrn Prof. Hirschfeld in Königsberg; der Gipsabguss einer bronzenen für das K. Museum erworbenen Spiegelkapsel mit der ältesten Darstellung von Eros und Psyche. — Herr Steffen sprach im Anschluss an seinen Decembervortrag über die weiteren Resultate seiner topographischen Aufnahmen in Argolis, insbesondere den über unmittelbar nördlich der Atridenburg gelegenen 807 m. hohen Prophet-Elias-Berg, dessen kyklopische Mauern auf der Kanallinie ihn als eine mit der Hauptposition von Mykenä zusammenhängende Defensionsanlage und Warte erkennen lassen, von der aus das ganze Wegenetz von Argolis überwacht werden konnte; sodann über die Stadtmauern, von denen die der Ebene zugewandte westliche genau der Kante des steilen Felshanges folgt und an einzelnen Stellen grosse behauene oblonge Blöcke zeigt, während die der geschützteren Gebirgsseite zugewandte östliche bis zum mittleren Hang vorgeschoben und zum Theil aus kleinen unbehauenen Steinen aufgeschichtet ist. Innerhalb dieses engen, mauerumschlossenen Raumes sind die zum Hofhalt des Herrschergeschlechtes nothwendigen Baulichkeiten zu suchen, während das eigentliche Mykenä ausserhalb der Mauern vorstadtartig in mehreren Gruppen an den verschiedenen Hochstrassen, hauptsächlich auf dem Westhange bis zum Elias-Bach sich ausbreitete. Zum Heräon übergehend, welches vom Löwenthor 28 Stadien (Pausanias giebt von der Gebietsgrenze der Mykener 15, Strabo falsch 10 an) entfernt ist, widerlegte der Vortragende die bisherige Ansicht, nach welcher die kleine Kuppe mit dem Heräon der Euböa-Berg der Alten und die östlich gegenüberliegende noch unbedeutendere der Akräa-Berg sei, und erkannte als Euböa den noch heute diesen Namen führenden 532 m. hohen Hauptberg, als Akräa den gegenüberliegenden 702 m. hohen Elias Berbatiotikos und als Prosymna das unterhalb des Heräon liegende Niederungsgebiet bis zur Schlucht der Klisura. Auch die bisherige Annahme der Flussläufe des Asterion und Eleutherion berichtigte der Vortragende, indem er auf Grund der Erzählung des Pausanias, dass Asterion der Vater der Euböa, Akräa und Prosymna sei, den Asterion in dem durch die Klisura-Schlucht nach dem Niederungsgebiete Prosymna fliessenden Wasserlaufe erkannte, der noch heute wie zu Pausanias Zeit unmittelbar nach seinem Eintritt in die Schlucht unter Fels- und Steingeröll

verschwindet; als Eleutherion ist ein grosser antiker Brunnen, etwa 1000 Meter vom Heräon entfernt an dem antiken Wege von Mykenä gelegen, anzusehen. Der Vortragende schloss mit dem Hinweis darauf, dass seine verhältnissmässig reiche archäologische Ausbeute nicht sowohl sein persönliches Verdienst, als ein Ergebniss der Aufnahmemethode des preussischen Generalstabes sei und es daher dringend wünschenswerth scheine, dass für Zwecke solcher Aufnahmen in Griechenland grössere Geldmittel zur Verfügung gestellt würden, um so mehr, als jetzt Eisenbahnen und Chausseen das Verschwinden der antiken Reste beschleunigten. — Herr Borrmann sprach über Terrakotta-Incrustationen an griechischen Tempeln, welche im 41. Winckelmannsprogramm der Gesellschaft zum Gegenstand einer eingehenderen Untersuchung gemacht sind. Die hier niedergelegten Resultate sind, soweit sie sich auf den grossen Burgtempel in Selinus beziehen, kürzlich von Cavallari in den wesentlichsten Punkten bestätigt worden, jedoch weicht derselbe von der im Programm gegebenen Reconstruction darin ab, dass er oberhalb der Verkleidungsstücke eine unter den Fragmenten des Tempels gefundene Sima und hinter derselben auf einem besonderen Gesimsstücke einen Akroterienkranz annimmt, dessen Zugehörigkeit zum grossen Burgtempel zuerst in dem erwähnten — von Cavallari übrigens beharrlich mit Stillschweigen übergangenen — Programm nachgewiesen ist. Diese Reconstruction ist jedoch, trotz ihrer detaillirten Maassangaben, eine rein willkürliche und unhaltbare; denn erstens zeigt keines von den bisher gefundenen Stücken jener Sima eine Durchbohrung für den Wasserabfluss, ferner ist das mit derselben von Cavallari in Verbindung gesetzte Ausgussstück in den Maassen viel zu klein, als dass es zugehörig sein könnte, sodann ist die Sima auch an ihrer Rückseite mit Blattmustern bemalt, kann also nur dem Giebel angehören, wo sie von beiden Seiten sichtbar war, und endlich können die Akroterien, deren Fussplatten sowohl an der Stirnseite als auch an der Unterfläche bemalt sind, nie hinter der sie völlig verdeckenden Sima gesessen haben, sondern nur oberhalb der Verkleidungsplatten. Nahezu unbegreiflich ist es, dass Cavallari das ohnehin schon schwer lastende Geison des Tempels mit einer weiteren Plinthe bereichert und in Folge dessen den Stein, der die Nagellöcher, ja zum Theil selbst noch die Nägel für die Befestigung der Verkleidungsplatten enthält, nicht mit diesen, sondern dem Akroterienkranze in Verbindung bringt. — Zum Schluss legte Herr Conze Lieferung 4 des Werkes von Rayet, *monuments de l'art antique* vor und machte auf die darin enthaltenen Stücke aus den kgl. Museen aufmerksam, namentlich auf die Zeus- und Athenagruppe der pergamenischen Gigantomachie, deren Wiedergabe durch das Dujardin'sche Verfahren für uns von Interesse sein müsse. Von den Ausführungen des Textes wurde nur das Urtheil des Herrn Rayet berührt, dass die Laokoongruppe jünger sei als die Altarsculpturen. Es knüpfte sich daran die Vorlage der soeben ausgegebenen Schrift von R. Kekulé 'Zur Deutung und Zeitbestimmung des Laokoon'. Sie geht im Zusammenhange einer allseitigen Revision der an die vaticanische Gruppe sich knüpfenden Fragen auch auf die Vergleichung mit der pergamenischen Gigantomachie ein, und zwar speciell der Figur des Laokoon mit der des Gegners der Athena. Der Vortragende stimmte dem Schlussergebnisse, dass die Laokoongruppe in Anlehnung an die Altarsculpturen und zwar etwa um 100 v. Chr. entstanden sei, als ihm ausserordentlich einleuchtend, bei.

Sitzung vom 3. April. Vorgelegt wurden u. A. Milchhöfer, Anfänge der Kunst in Griechenland; Carolides, Comana in Cappadocien. — Als ordentliche Mitglieder wurden aufgenommen die Herren Paulsen und Frh. von Wangenheim; Herr Rehbein zeigte seinen Austritt an. — Herr Robert sprach über Amazonensarkophage und versuchte die Vermuthung zu begründen, dass die griechischen Amazonensarkophage Nachbildungen des attalischen Weihgeschenks sind. — Herr Körte aus Rostock gab über den von Deeke als „Templum von Piacenza“ veröffentlichten bronzenen Gegenstand eine Darlegung, welche in der archäologischen Zeitung veröffentlicht werden wird. — Herr von Domaszewski berichtete unter Vorlage von neu aufgenommenen Karten und Photographien über seine in Gemeinschaft mit Karl Humann und im Auftrage der k. Akad. der Wissensch. zu Berlin unternommenen Reise nach Angora, dem alten Ancyra in Galatien, um die daselbst am Tempel des Augustus und der Roma eingehauene doppelsprachige Inschrift des Augustus in Gips formen zu lassen. Verbunden wurde hiermit der Besuch des 6 Tagereisen östlich von Ancyra gelegenen Bogaskiöi, um von den dortigen Felsreliefs für das k. Museum Gipsabgüsse zu nehmen (die bereits zur Aufstellung gelangt sind), und die archäologische und epigraphische Erforschung des Landes,

die u. A. zur Feststellung des alten Germa führte. — Herr Curtius erläuterte ein Gipsmodell der Nike des Paionios, wie sie mit ihrem dreiseitigen Postament im Massstabe von 1:5 durch den Bildhauer Herrn Grüttner restaurirt worden ist. Der Vortragende wies auf die für die Restauration massgebenden Punkte hin, welche in der Hauptsache keinerlei Zweifel aufkommen lassen; die Tänie als Attribut beruhe auf dem erhaltenen Bruchstück der rechten Hand und den doppelten Ansatzspuren am Gewande.

Bericht

über die Thätigkeit des kaiserlich deutschen archäologischen Instituts im Jahre 1882.

Die periodischen Publicationen des Instituts, Monumenti, Annali und Bullettino in Rom, Mittheilungen in Athen und Archäologische Zeitung in Berlin nahmen ihren regelmässigen Fortgang. Das Erscheinen des Jahrganges 1882 der Monumenti und Annali erleidet einen geringen Aufschub um des sehr umständlichen Druckes einer Farbentafel willen, welche eine der Wandmalereien des neuerlich entdeckten antiken Hauses bei der Farnesina darstellt.

Die Secretariate in Rom und Athen besorgten neben ihren übrigen laufenden Arbeiten die Leitung der öffentlichen Sitzungen und die Abhaltung von Lehrkursen. Durch das athenische Secretariat veranlasst, wird das Werk über mykenische Thongefässe von den Herren Furtwängler und Löschcke bald erscheinen. Von Rom aus wurde eine Anzahl kleiner Reiseerkundungen vorgenommen und durch Herrn Mau Pompeji bei einem längeren Aufenthalte ins Auge gefasst. Dem athenischen Secretariate wurde es möglich, die neuerworbene griechische Provinz Thessalien zu zwei verschiedenen Malen durch Herrn Lolling bereisen zu lassen, das eine Mal auch mit Berührung von Nordeuböa, und ansehnliche Ausbeute, namentlich an epigraphischem Material zu gewinnen. Ausserdem besuchte Herr Dörpfeld den Tempelplatz von Tegea und benutzte einen Urlaub, um an den Ausgrabungen des Herrn Schliemann auf Hissarlik Theil zu nehmen, was als eine Förderung im Bereiche der Institutsaufgaben hier erwähnt werden kann.

Von den Sammelunternehmungen der Centraldirection ist die älteste, die der römischen Sarkophage, unter Herrn Robert's Händen so weit gediehen, dass ein Beginn der Reproduction von Tafeln durch Herrn Eichler, welcher bisher in Rom die Aufnahme des Materials in Zeichnung fortsetzte, neben dieser seiner noch fortlaufenden Hauptarbeit in Aussicht genommen werden konnte.

Von der Serie der Terracotten ist unter Herrn Kekulé's Leitung der Band „Sicilien“ nahezu vollendet, der Band „Tanagra“ in Angriff genommen, beide in künstlerischer Herstellung durch Herrn Otto.

Die Herren Curtius und Kaupert haben von den attischen Karten das zweite Heft mit vier Blättern erscheinen lassen; von dem folgenden Hefte sind die Arbeiten bis zur Reproduction der Sectionen Vari und Markopulo vorgeschritten, während die Aufnahmen in Attika selbst ihren Fortgang nahmen. Ausser dem Herrn von Bernhardi ist dort Herr Wolff thätig gewesen.

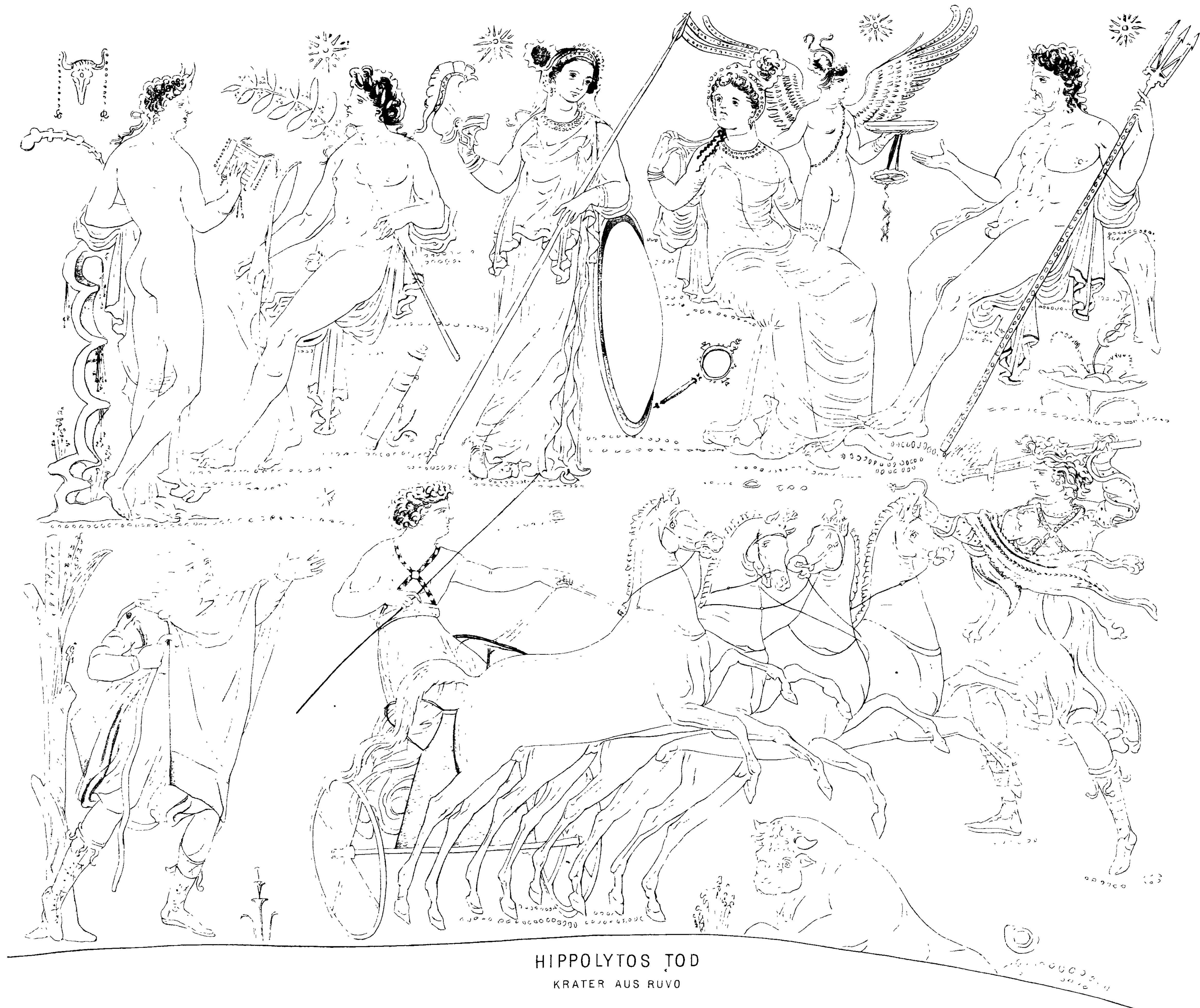
Ueber die Art des Erscheinens einer Aufnahme von Mykenai in zwei Blättern durch Herrn Steffen finden noch Verhandlungen statt; die Zeichnungen liegen fertig vor.

Von den etruskischen Urnen, jetzt unter Herrn Körte's Händen, ist der zweite Band nahezu fertig, der dritte in Herstellung begriffen. Auch die Fortsetzung der Gerhard'schen Ausgabe etruskischer Spiegel hat Herr Körte gefördert.

Die Arbeiten an dem litterarischen Repertorium der Archäologie, zunächst auf die Vorarbeiten für eine kritische Sammlung der antiken Statuen gerichtet, schritten unter Leitung des Herrn Michaelis fort.

In der am 13. April und den folgenden Tagen 1882 abgehaltenen jährlichen Gesammtsitzung der Centraldirection wurde beschlossen, die Herren Puchstein, Fabricius, Wissowa und Dürr dem auswärtigen Amte zur Betheilung mit den Reisestipendien, sowie Herrn Müller für das Stipendium der christlichen Archäologie vorzuschlagen. Diesen Vorschlägen hat das auswärtige Amt seine Bestätigung ertheilt. In derselben Sitzung wurden zu ordentlichen Mitgliedern des Instituts ernannt die Herren Dessau, Engelmann, Hettner, Schmidt und Wagner, zu correspondirenden Mitgliedern die Herren Giorgiadis, Rev. Hicks, Puchstein, Ohnefalsch-Richter, Schneider, Schwartz und Swoboda.

Conze.

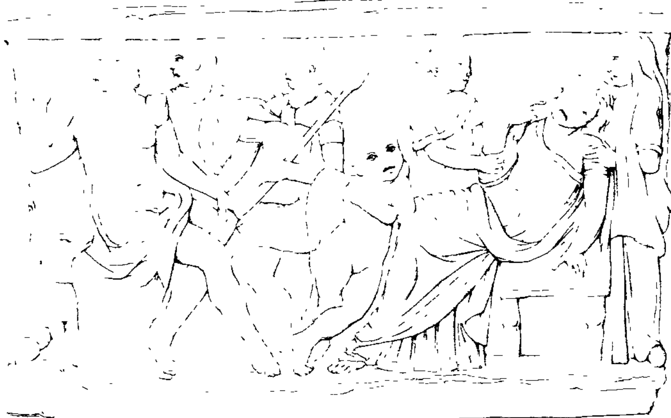


HIPPOLYTOS TOD

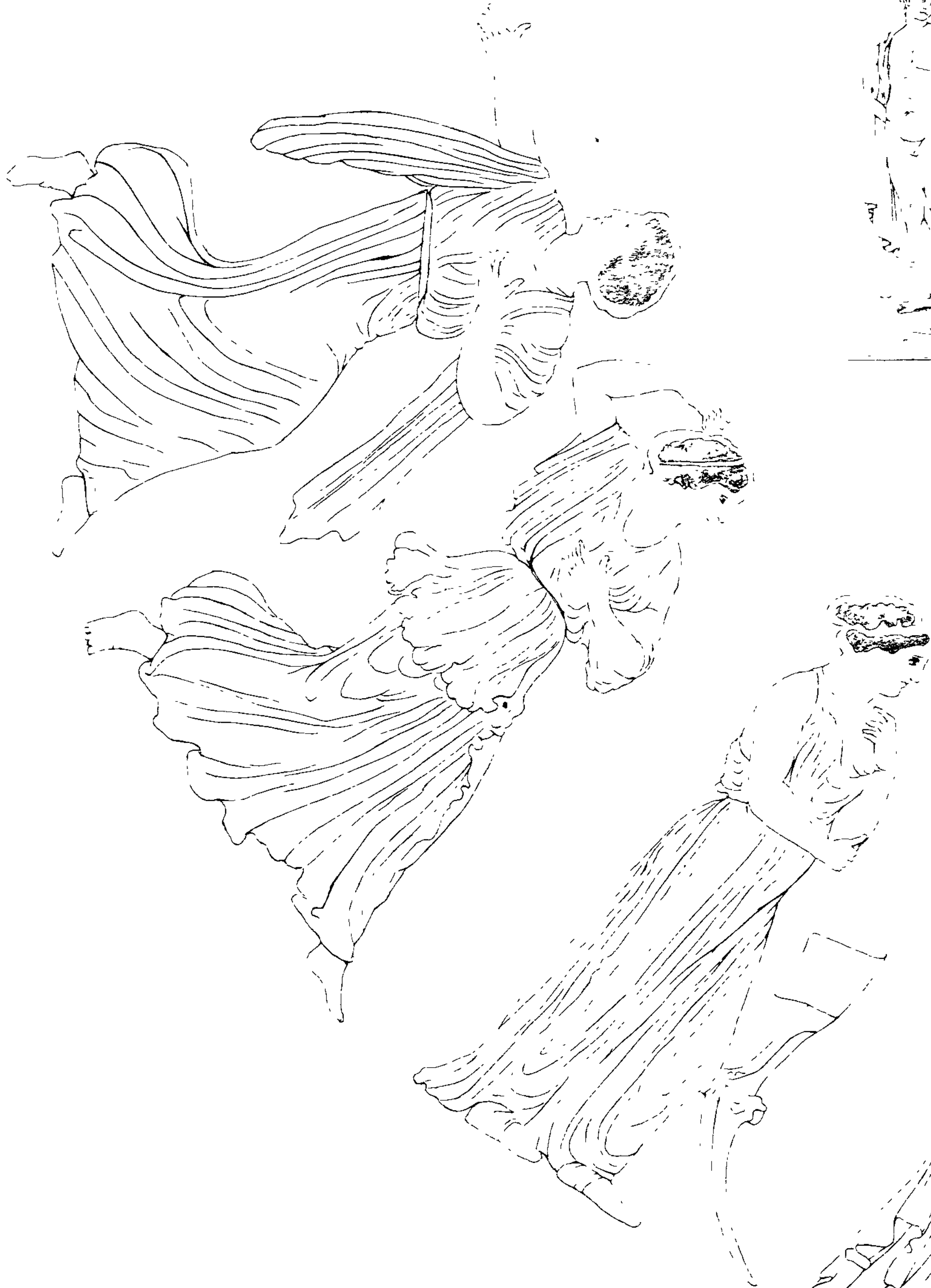
KRATER AUS RUVO



3



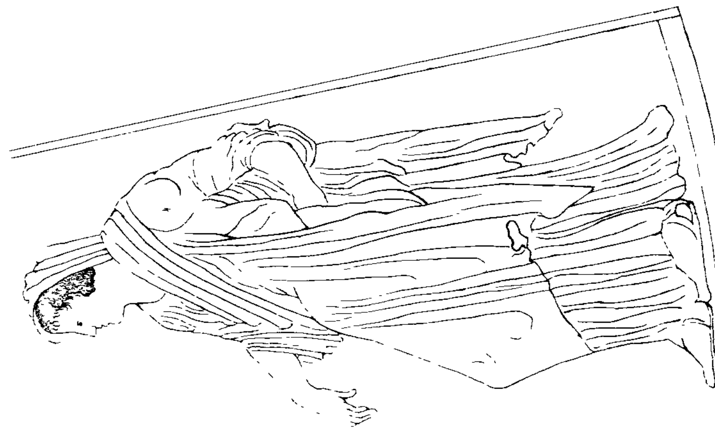
2

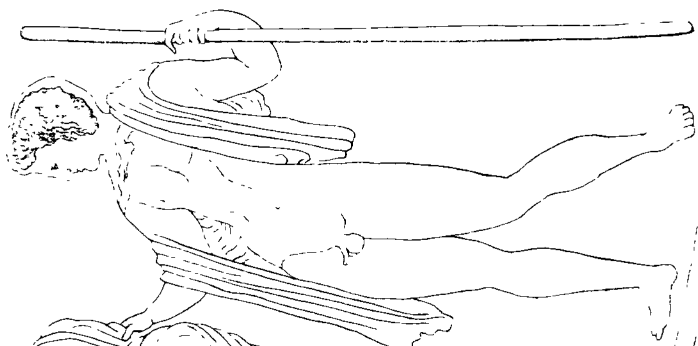






1







1 KANAKE

HYDRIA AUS CANOSA

2.3 HIPPOLYTOS

2 SARKOPHAG POURTALES

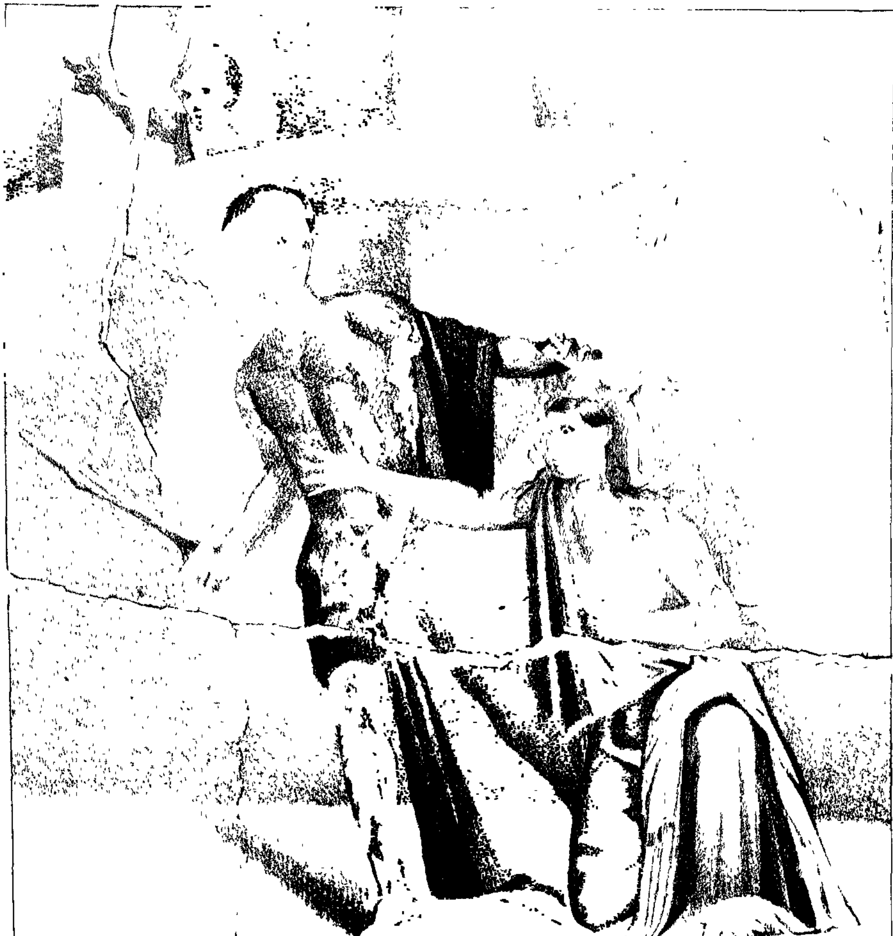
3 BILD DER TITUSTHERMEN



HIPPOLYTOS-SARKOPHAGE

1 IN PALAZZO LEPRI GALLO 2 IN VILLA PANFILI

1



2



HIPPOLYTOS

ZWEI POMPEJANISCHE WANDBILDER

ÜBER DARSTELLUNGEN DER HIPPOLYTOS-SAGE.

II.

(Tafel 9.)

7.



Wie populär einige für die bildliche Darstellung unseres Mythus gebräuchliche Typen waren, geht aus ihrer Verwendung für andere Sagen hervor. Dieser Punkt erheischt eine kurze Besprechung, ehe wir der schwierigen Untersuchung über die Entstehung und Ausbildung der für den Hippolytos-Mythus üblichen Darstellungsweisen näher treten.

Die schwer erkennbare Darstellung eines Sarkophages aus Villa Panfili wurde früher wegen ihrer Aehnlichkeit mit Hippolytos-Sarkophagen diesen zugewiesen, bis sich auf Grund einer Zeichnung des Coburger Codex die richtige Deutung auf Bellerophon ergab[1]) der vorstehende, auf $^1/_2$ verkleinerte Zinkabdruck ist nach jener Zeichnung gemacht. — Rechts sitzt vor einem Palast, den linken Arm auf die Lehne des Sessels stützend eine mit Chiton Ueberwurf und Schleier bekleidete Frau in trauernder Haltung, hinter der zwei Dienerinnen sichtbar werden[2]). Zu ihren Füssen ist Eros dargestellt; er blickt zu ihr empor, eilt aber nach links auf Bellerophon zu, nach dem er auch die rechte Hand ausstreckt. Bellerophon, gekennzeichnet durch das hinter ihm zum Vorschein kommende Flügelross, steht en face wie nach links ausschreitend und

[1]) Vgl. Matz-Duhn II p. 258 No. 2897. Matz Monatsber. d. Berl. Akad. 1871 p. 495 ff. Zoega: '*scultura nitida*'.

[2]) Der Kopf derjenigen zur rechten fehlt; ihre Nachbarin hebt die Hand vors Gesicht wie die Dienerin der Phaedra auf den Sarkophagen *B* IV.

blickt nach der Frau zurück, den rechten (jetzt gebrochenen) Arm erhebend. Er trägt eine über die linke Schulter herabfallende Chlamys, Stiefel und ein Schwert, an das er die Linke zu legen scheint (die Hand fehlt). Ueber den Knieen der Frau kommt die Amme zum Vorschein; sie erhebt die Rechte und blickt zu Bellerophon empor. Hinter ihr steht ein bärtiger reich gelockter Mann in langärmeligem Chiton, den das Scepter in seiner Linken sowie der neben ihm stehende behelmte Krieger, ein Doryphoros, als König bezeichnet. Er erhebt die Rechte und scheint ebenso wie die Amme eindringlich mit Bellerophon zu reden. Vor Bellerophon her schreitet nach links sich umblickend, Virtus in dem gewöhnlichen Costüm[3]. — Links ist der Kampf gegen die Chimaera dargestellt; Bellerophon mit fliegender Chlamys kämpft vom Pegasus herab gegen einen Löwen[4], unter welchem sich eine Schlange ringelt. Ein Genosse ist vor dem Löwen zu Boden gesunken, ein anderer ist im Begriff eine Lanze auf ihn zu schleudern. Dem Bellerophon voran schwebt ein Eros. Am Grunde Andeutungen von Bäumen.

Auch ohne die Figur der Virtus würde man wohl nicht zweifeln können, dass die Handlung von rechts nach links vorwärts schreitet und dass also die nächstliegende Deutung der trauernden Frau auf Stheneboea die einzig richtige ist. Der Tochter des Iobates wird Bellerophon nach der Besiegung der Chimaera vermählt; von einem früheren Liebesverhältniss mit ihr, das zu einer so bedeutsamen Scene wie der hier dargestellten Anlass geben könnte, weiss keine Sage zu erzählen. Euripides liess in seiner Stheneboea Bellerophon nach seinen Abenteuern in Lykien nach Tiryns zurückkehren und Rache an der Verläumderin nehmen. Bellerophon entführt Stheneboea zum Schein auf seinem Pegasos und stürzt sie dann hinab. Dieses späte Zusammentreffen mit Stheneboea kann aus dem oben angeführten Grunde nicht gemeint sein, abgesehen davon, dass die Darstellung auch sonst mit dieser Voraussetzung unvereinbar ist. Es bleibt also jene frühere Stheneboea, welche den Gastfreund liebt, zurückgewiesen wird und dann zur Verleumdung schreitet — eine zweite Phaedra.

[3] Beide Arme sind gebrochen; vielleicht führte sie den Pegasus am Zügel. Virtus führt das Pferd des Hippolytos auf dem Sarkophage *K*.

[4] An der Rückseite des Kopfes ist noch der Ansatz eines Horns sowie der Ziegenbart sichtbar.

Die Aehnlichkeit mit den Darstellungen von Phaedra's zurückgewiesenem Antrag ist unverkennbar[5] und man denkt daher auch hier zunächst an eine Antragscene. Aber damit ist die Gegenwart des Königs unvereinbar; zudem scheint sich Bellerophon vielmehr zur Abreise anzuschicken und für diesen Moment ist Proetos' Anwesenheit bekanntlich durch viele Darstellungen belegt. Es ist zwar häufig Stheneboea ebenfalls zugegen[6]; gleichwohl verträgt die Natur der Fabel bei dieser Scene nicht eine sichtbar verliebte Stheneboea und die zu ihren Gunsten intervenirende Amme. Die Annahme einer Compilation von Verschiedenartigem, womit sich die Sarkophagarbeiter öfters helfen, bleibt daher der einzig mögliche Ausweg aus diesen Widersprüchen. Der zurückgewiesene Antrag und Bellerophon's Aussendung durch Proetos bildeten ursprünglich getrennte Scenen; beide wurden zu einer einzigen Abschiedsscene verschmolzen, um links Platz zu gewinnen für die Darstellung des Abenteuers in Lykien[7]. Gerade so wurden auf Hippolytos-Sarko-

[5] Vgl. z. B. die Sarkophage *EKN*.

[6] Vgl. die von Engelmann aufgezählten Darstellungen *Annali dell' Inst.* 1874 p. 10ff. Stheneboea ist dargestellt, um dem Beschauer in Erinnerung gebracht zu werden.

[7] Meine Ansicht findet eine Bestätigung durch das vielbesprochene Pompeianische Bellerophonbild Sogliano No. 522 (*Bullett. dell' Inst.* 1871 p. 203 abgeb. *Giorn. degli scavi* II T. 4). Ich theile die Auffassung Trendelenburgs (Arch. Ztg. 1876 p. 91ff.): es sind zwei Scenen zu erkennen, übereinander angeordnet, weil Bellerophons Kampf gegen die Chimära sich in der Luft abspielt. Roberts Vermuthung (Arch. Ztg. 1874 p. 139 A. 19), dass diese Scene den Beschauer über die Gedanken der im Vordergrunde dargestellten Personen belehren solle, müsste sich wenigstens auf analoge Beispiele stützen. Ebenso wenig kann ich seiner Deutung der beiden Jünglinge auf die Anführer des dem Bellerophon nach einem vielleicht wider Erwarten glücklichen Ausgang seines Abenteuers entgegenzustellenden λόχος sowie der trauernden Frau auf die Tochter des Iobates beistimmen. Mit Recht weist Trendelenburg darauf hin, dass die matronal verhüllte Gestalt viel zu sehr an die bekannten Darstellungen der in ähnlicher Lage sich befindenden Phaedra erinnere, um nicht Stheneboea in ihr zu erkennen. Er zog den oben besprochenen Sarkophag zur Vergleichung heran und erkannte in dem Wandgemälde mit Matz' Billigung ebenfalls

phagen zwei einst gesonderte Scenen zu einer verbunden und der Jagd gegenüber gestellt; diese äussere Aehnlichkeit beider Darstellungsweisen wird durch die in der Mitte schreitende Virtus noch erhöht. Eine deutliche Anlehnung an die Tragödien des Euripides findet in unserer Darstellung des Bellerophon nicht statt; der Mythus wird seinen Hauptmomenten nach illustrirt[8]), wie er in mythologischen Compendien umlief, wovon man sich z. B. nach der unter Asklepiades' Namen gehenden Compilation (*Schol. Il.* **Z** 155) eine Vorstellung machen kann. Die einleitende Erzählung von dem spröden Gastfreund und der gekränkten Liebenden, die durch Verläumdung Rache sucht, ist hier nach dem üblichen Schema der Phaedra-Geschichten gemacht[9]), und es tritt somit der merkwürdige Fall ein, dass Wort und Bild in gleicher Weise von der verwandten Sage beeinflusst werden[10]).

Wie leicht die Antragscene der Hippolytos-Sarkophage zu einer Abschiedsscene werden konnte, sieht man aus drei auf die Adonis-Fabel bezüglichen Sarkophagreliefs, auf welchen, der üblichen Eintheilung von Hippolytos-Darstellungen gemäss, rechts Adonis auf der Jagd, links sein Abschied von Aphrodite dargestellt ist[11]). — Aphrodite bekleidet mit einem auf die rechte Schulter herabfallenden Himation, das um den Unterkörper geschlungen ist, sitzt auf einem reich verzierten Sessel und redet dem rechts vor ihr stehenden Adonis zu; sie ist umgeben von einer oder mehreren Dienerinnen, während Eros neben ihrem Sessel sichtbar wird. Zwischen ihr und Adonis bemerkt man im Hintergrunde einen bärtigen älteren Mann, der zum Aufbruch mahnt[12]); ein jüngerer Jagdgenosse führt rechts von dieser Gruppe das Pferd des Adonis am Zügel[13]).

Tracht und Haltung der Aphrodite, ihre Umgebung, die Stellung des Adonis, der Genosse mit dem Pferd, alles erinnert auffallend an die Figuren der entsprechenden Seite von Hippolytos-Sarkophagen, nur dass die Amme fortgelassen ist und dafür die Figuren von Phaedra und Hippolytos etwas näher aneinander gerückt sind. Man vergleiche z. B. den Sarkophag aus Capua *N*, wo der für die Hippolytos-Fabel charakteristische alte Diener[14])

Bellerophon's Abschied von Stheneboea. Ganz so einfach ist die Sache freilich nicht: denn bei Bellerophon's Abschied erwartet man vor Allem Proetos, wie Engelmann (a. a. O. p. 32) bereits hervorhob (vgl. z. B. das Bild Sogliano No. 521 *Giorn. degli scavi* I T. 7, 2) — Irre ich nicht, so ist hier ein ähnlicher Vorgang wie bei dem Sarkophagbild, nur mit etwas anderem Verlauf, zu constatiren. Durch ungeschickte und willkürliche Zusammensetzung getrennter Scenen ging das Charakteristische derselben verloren; das Resultat ist eine farblose Scene, die eher einem zurückgewiesenen Antrage als einem Abschiede ähnlich sieht, ohne doch eins von beiden zu sein. – Wie Engelmann meint, verweist der nach Tiryns zurückgekehrte Bellerophon der Unheilstifterin gegenüber tadelnd auf sein gefahrvolles Abenteuer in Lykien hin: daher die Darstellung desselben in der oberen Reihe. Die Deutung ist gesucht und setzt eine viel zu genaue Kenntniss des Euripides voraus.

8) Vielleicht enthielt der Cyclus auch noch eine Scene zwischen Bellerophon, Iobates und Philonoe; dann wurde der dem Bellerophon voranschwebende Eros uber das Bild hinausweisen und die asiatische Tracht des Proetos würde sich aus einer einfachen Verwechselung erklären Dieser Umstand verdient um so mehr hervorgehoben zu werden, da nach Engelmann (a. a. O. p. 31) in Vasenbildern dieselbe Verwechselung stattgefunden hat. Ich zweifle aber, ob der langärmelige Chiton ausschliesslich asiatisch ist: er eignet bekanntlich sehr oft den Königen auf unteritalischen Vasen: vgl auch den Hades des Prometheus-Sarkophages Brunn Vorlegebl. No 8,4, den Kreon des Medea-Sarkophages Lancellotti Conze Vorlegebl. Ser. II T. II, 3.

9) Vgl. z. B. Asklepiades *Schol. Od.* λ 321. Diodor IV, 62; *de Hipp. Eur.* p. 49, 51.

10) Uebrigens ist für Asklepiades mehr die berühmte, den ganzen Bellerophon-Mythus umspannende Stelle aus der Ilias (**Z** 154 ff.) als Euripides massgebend gewesen, um von dem Iobates des Sophokles ganz zu schweigen. Sogar der Name Anteia statt Stheneboea ist aus Homer beibehalten.

11) Es sind die Sarkophage *Galeria Giustiniani* II, 116, im Lateranensischen Museum (Benndorf u. Schöne No. 50 T. XXI. XXII. F 1) und der in der Via Latina gefundene (*Mon. dell' Inst.* VI. VII T. LXVIII a): nach der Bezeichnung von Petersen (*Annali dell' Inst.* 1862 p. 161) und Hirzel (*Annali dell' Inst.* 1864 p. 68) *CNO*. Auf *O* ist in der Mitte eine Scene mit der Pflege des verwundeten Adonis eingeschoben; diese Abweichung erklärt sich aus der Anspielung auf den Verstorbenen (vgl. Petersen a. a. O. p. 164 ff). Die Abschiedsscene auf dem nicht abgebildeten Sarkophag Rospigliosi *G* gleicht nach Hirzel (a. a. O. p. 76) jener der genannten Sarkophage, ist aber in zwei Scenen zerlegt. Der Sarkophag gehört wegen seiner reicheren Composition nicht hierher (vgl. Petersen a. a. O. p. 166 ff.).

12) Auf *O* findet sich der Alte weiter rechts.

13) Diese Scene ist in einigen anderen Sarkophagen (*EF H*) auf drei Figuren reducirt und auf der rechten Seite dargestellt, entsprechend der Pflege des verwundeten Adonis auf der linken Seite, während die Jagdscene die Mitte einnimmt; vgl. Hirzel (a. a. O. p. 73 ff.), der die richtige Deutung gegeben hat.

14) Eur. Hipp 88 ff.

auch links neben diesem im Hintergrunde sichtbar wird[15]. — Bei Ovid (*Met.* X, 554 ff.) und auf pompeianischen Bildern (Helb. No. 329 ff.) lässt sich Aphrodite im Grünen nieder; hier erscheint sie im Gemach[16] umgeben von Dienerinnen: das dürfte doch Befremden erregen, auch schickt sich das Pferd nicht recht in diesen Rahmen[17]. Ja, es passt überhaupt nicht zur Fabel: Hippolytos sehen wir zu Pferde den Eber angreifen, Adonis hat zu Fuss angegriffen, daher die tödtliche Verwundung. Der Umstand, dass dem Geliebten der Aphrodite ein Pferd beim Aufbruch zur Jagd gegeben wird, beweist schlagend die Uebertragung von Motiven der Hippolytos-Sarkophage[18].

15) Auf dem Sarkophag des Lateranensischen Museums (*H*) sehen wir ihn rechts neben Hippolytos.

16) Das Peripetasma ist deutlich auf *C*.

17) Bei Hippolytos-Darstellungen erklärt sich das Befremdliche dieser Zuthat aus einer Vereinigung ursprünglich getrennter Scenen.

18) Der Beweis würde eine weitere Stütze erhalten, wenn es wahr wäre, was Hirzel (a. a. O. p. 76) vermuthete, dass man neben der obigen Composition ein anderes Original für die Abschiedsscene erkennen könnte. Es ist erhalten nur in dem vatikanischen Sarkophag *M* (*Annali dell' Inst.* 1863 *Tav. d'agg. DE*, 2); rechts ist die Jagd, links der Aufbruch dargestellt. Hier sitzt Adonis neben Aphrodite, die ihren Liebling zärtlich umarmt, während auf der andern Seite Virtus den Säumigen mahnt. Nach Hirzel ist diese Gruppe später übertragen auf die Heilung des verwundeten Adonis in Aphrodite's Armen (vgl. die Sarkophage *ABDFH*). — Allein der Process ist vielmehr gerade umgekehrt. Schon der Umstand muss Bedenken erregen, dass die vermeintliche Original-Composition nur in einem einzigen Exemplar erhalten ist; die Gruppe der Aphrodite aber und des neben ihr sitzenden Adonis, an dessen verwundetem Bein sich Eros zu schaffen macht (vgl. *ABD*), kehrt wieder auf pompeianischen Bildern (Helb. No. 335 ff., auf einigen wird auch Adonis' Arm gestützt), war also offenbar ein bekanntes oft verwandtes Motiv; und hiervon unterscheidet sich nicht wesentlich die Composition z. B. von *L*, welche, wie Hirzel meint, die originale war. Einen Eros bemerken wir ebenfalls in *M* an Adonis' Bein; *presso Adone volendolo muovere dal suo posto*, sagt Hirzel; aber darf denn Eros die Liebenden trennen? Die Figur ist vielmehr ungeschickt übertragen aus jenen Darstellungen der Pflege des verwundeten Adonis. Endlich beweist das auf *M* dargestellte Pferd zur Genüge, dass wir es mit keiner Originalcomposition zu thun haben. Dieser Sarkophag zeigt also wieder, wie man mit den geläufigen Motiven umzuspringen pflegte. Die Gruppe rechts mit dem Pferde wurde beibehalten, während man links die übliche Abschiedsscene verwarf und die Darstellung von der Pflege des verwundeten Adonis zu einer solchen ummodelte. Der Umstand, dass jene auf der linken Seite dargestellt zu werden pflegt, gab den Anlass zu der Uebertragung; ja auf *B* nimmt sogar, der Eintheilung von *M* entsprechend, die ganze rechte Seite eine Darstellung der Jagd ein.

Eine deutliche Reminiscenz der Phaedra-Gruppe erkennt man auch in der Darstellung der von ihrer Amme und Schwester umgebenen Deidamia auf dem aus Kreta stammenden leider sehr verstümmelten Londoner Sarkophage[19]. Deidamia sitzt auf einem niedrigen Sessel, ihr linker Arm hängt herunter, während der rechte erhoben ist[20], den Kopf und Oberkörper lehnt sie wie erschöpft zurück; die hinter Deidamia stehende Amme legt die Linke an ihre Schulter und erhebt die Rechte zuredend. Im Hintergrunde bemerkt man zwei Töchter des Lykomedes, wie in den Darstellungen der leidenden Phaedra die Dienerinnen. — Genügende Vergleichungspunkte bieten schon die Hippolytos-Sarkophage *BFG*; aber völlig entspricht besonders die Gruppe von Phaedra und der Amme in den Darstellungen des Sarkophages *Q* und des herculanensischen Discus (*α*). Die hier grösser gebildete Amme beugt sich über Phaedra, die sich an die Amme anzulehnen scheint; auch in der Haltung der Arme und Hände stimmt diese Gruppe mit derjenigen des Londoner Sarkophages auffallend überein[21].

Die Aehnlichkeit der auf Medea-Sarkophagen dargestellten Glauke, welche die ihr dargebrachten Geschenke entgegennimmt[22], mit der sitzenden Phaedra des Petersburger und Agrigentiner Sarkophages (*AB*) mag Zufall sein, verdient aber doch hervorgehoben zu werden. Dilthey (a. a. O. p. 20) erinnerte bereits an die Phaedra-Gruppe bei Erwähnung des Umstandes, dass zuweilen hinter dem

19) Benndorf Vorlegebl. Ser. C. T. XI, 2 a. Spratt *Travels in Crete* I p. 279. — Michaelis (Arch. Anz. 1862 p. 344) lobt die 'sehr gute Ausführung'; vgl. Arch. Ztg 1874 p. 70.

20) Vermuthlich fasste sie ihr Gewand. Der Oberkörper erscheint auf der Abbildung nackt, während man an den Füssen deutlich Chiton und ein um den Unterkörper geschlungenes Himation unterscheidet.

21) Die wegen der sitzenden weiblichen Figur zunächst an die Darstellung des Londoner Sarkophages erinnernde Gruppe der Töchter des Lykomedes auf dem Sarkophag des Fitzwilliam-Museums (Benndorf Vorlegebl. S. C. T. IX, 4. *Mus. Disneian.* T. 43 Michaelis *Anc. Marbles* p. 262 ff.) scheint gleichwohl mit dieser keinen Zusammenhang zu haben. Deidamia ist hier in der Mitte neben Achill knieend dargestellt.

22) Conze Vorlegebl. S. II T. 10 u. 11. Weitere Litteratur bei Dilthey *Annali dell' Inst.* 1869 p. 5 ff.

Sessel der Glauke eine Dienerin dargestellt ist, während man neben ihr die Amme erblickt. Einmal[23]) steht die Amme und eine Dienerin hinter Glauke; die Amme legt ihre Hand auf Glauke's linke Schulter, wie in der Gruppe des eben erwähnten Discus. Glauke sitzt auf einem niedrigen Sessel, auf den sie sich mit der einen Hand stützt; sie trägt einen Chiton, welcher auf die linke Schulter herabfällt, ein um den Unterkörper geschlungenes Himation; ihr Haupt ist verschleiert. Dieselbe Beschreibung passt auf Phaedra (in *A B*). Die Verschleierung freilich ist ein so oft verwendetes Motiv[24]), dass ich darauf kein zu grosses Gewicht lege, auch wenn man um eine Begründung verlegen ist, wie z. B. bei Glauke[25]); denn Dilthey's Ansicht (a. a. O. p. 16ff.), dass durch den Schleier Glauke als Braut bezeichnet werden sollte, ist irrig. Fehlt doch der Schleier auf dem schönen Fragment (*Mus. Pio Clem.*), das gerade das beste der erhaltenen Exemplare zu sein scheint; auch zeigen die von Dilthey selbst angeführten Beispiele einer als Braut deutlich charakterisirten Frau, dass in diesem Falle die Verschleierung vollständiger war[26]); wie dürfte auch eine Braut ihre eine Schulter unverhüllt zeigen! Das Missliche der Dilthey'schen Annahme zeigt deutlich ein Vergleich dieser Glauke mit der ebenso verhüllten Aphrodite einiger Reliefs[27]), welche der neben ihr sitzenden Helena Liebesgedanken zu Paris einflösst. Auch das Motiv des von der einen Schulter herabgleitenden Gewandes kehrt hier wieder, gesteigert bis zur Entblössung der Brust, was für Aphrodite characteristisch ist[28]).

Man könnte einen Zug von Coketterie in der Entblössung einer Schulter finden, lehrt doch Ovid seine Schönen *Ars amat.* III, 307:

pars umeri tamen ima tui, pars summa lacerti
nuda sit, a laeva conspicienda manu.

Gleichwohl hat es schon die keusche Kunst des Phidias nicht verschmäht, auf diese Weise die strenge Regelmässigkeit des Gewandes angenehm zu mildern und etwas von der Schönheit des weiblichen Körpers unverhüllt 'in lebendigen Wellen' vor unsern Augen sich bewegen zu lassen[29]). Dieser rein künstlerische Gesichtspunkt mag auch bestimmend gewesen sein, gerade bei den Figuren, deren Hinterkopf verhüllt ist, die eine Schulter entblösst zu zeigen. Es findet sich dies ausser den von mir berührten Beispielen, welche an Phaedra erinnern, noch öfter[30]); besonders lieblich auf einer schönen attischen Reliefform aus Thon[31]), welche ein Mäd-

[23]) Fragment des Museo Pio Clementino *Annali dell' Inst.* 1869 *tav. d'agg.* C.

[24]) Bei Köhler's fleissiger Sammlung (Kl. Schrift. IV p. 36ff.) vermisst man eine genügende Berücksichtigung der Monumente. Gewiss hat die Verschleierung auch als rein künstlerisches Motiv ihre Berechtigung.

[25]) Dagegen ist der kranken Phaedra nicht ohne Grund ein Schleier gegeben. Bei Euripides (Hipp. 131ff.) will der Chor gehört haben, dass Phaedra, von einer zehrenden Krankheit heimgesucht, sich zu Hause halte und ihr Haupt verhülle (*λεπτὰ δὲ φάρη ξανθὰν κεφαλὰν σκιάζειν*). Sie selbst lässt in einer späteren Scene den Schleier entfernen; vgl. Jahn a. a. O. p. 303.

[26]) So die Braut der Aldobrandinischen Hochzeit. Thetis auf dem Sarkophag Villa Albani (Overbeck *Her. Gall.* T. VIII, 8. Müller-Wies. II 75, 961), Amphitrite im Münchener Friese (Ber. d. sächs Ges. d. Wiss. 1854 T. VI), die Braut des Terracotta-Reliefs (Campana *Oper. plast.* T. 66. Arch. Ztg. 1851 T. 26, 2), Alope (Benndorf Vorlegebl. S. B. T. XI, 1 und 2 a), die Braut auf einem geschnittenen Stein (Lippert *Dakt. Suppl.* P. II No. 394. Müller-Wies. I 40, 171).

[27]) Overbeck *Her. Gall.* T. XIII, 2 p. 268. *Specimens of ant. sculpt.* II, 16. Müller-Wies. II 27, 295; vgl. Overbeck a. a. O. p. 269. — Aphrodite und Hera schmücken sich beide mit einem Schleier auf dem schönen Vasenbild (Overbeck T. X, 2 vgl. auch T. X, 3. 1. 4; XI, 1. 11). Der Schleier kann hier keinen andern Sinn als den eines einfachen Schmuckes haben. Wenn dagegen auf einem Pompeianischen Bilde (Helb. No. 340) die neben dem verwundeten Adonis sitzende Aphrodite in einen weissen Schleier gehüllt ist, so deutet dies auf Trauer (vgl. auch Helb. No. 335). — Mit Recht erklärt Bernoulli (Aphrod. p. 92) das Herüberziehen des Mantels bei Darstellungen der Venus Genetrix als 'ein blosses Motiv der Zierlichkeit', während andere ihm die Bedeutung der Schamhaftigkeit unterlegen

[28]) Das lehrt schon die bekannte Stelle des Apollonios Rhodios (*Arg.* I 742ff.), die Darstellungen der Venus Genetrix (Bernoulli a. a. O. p. 91ff.) und andere von Bernoulli (a. a. O. p. 99ff.) aufgezahlte. Die hubsche von Kekulé publicirte Statuette der Sammlung Modena in Wien (Archäol.-epigraph. Mitth. a. Oesterreich III T. 1) zeigt nur die Schulter unverhüllt.

[29]) Vgl. z. B. die liegende sogenannte Thauschwester des Ostgiebels, die gewöhnlich Peitho genannte Figur des Götterfrieses. Sehr glücklich ist das Motiv auch verwendet bei der Sandalenbinderin von der Balustrade des Niketempels.

[30]) Vgl. z. B. die Iphigenie am Altar des sogenannten Kleomenes (Raoul-Rochette *Mon. inéd.* T 26, 1. Overbeck *Her. Gall.* T. XIV, 7), Aethra hinter Theseus stehend, der die Waffen unter dem Steine hervorholt (Campana *Oper. plast.* T. 117), die Elementargottheit eines florentinischen und karthagenischen Reliefs (Arch. Ztg. 1864 T. 189) u. A.

[31]) Ein Ausguss befindet sich im Bonner Kunstmuseum.

chen zeigt, zwischen deren Kniee sich Eros gedrängt hat. 'In den attisch edlen schönen Formen lebt eine stille unentfliehbare Leidenschaft; wie eine Phaedra erscheint die Frau oder wen sonst der Zorn der Göttin schlug'[32]). — Ich zweifle, ob man in diesen Fällen aus dem heruntergleitenden Gewande selbstvergessene Trauer herauslesen darf; rein künstlerische Motive haben keine Nebenabsichten[33]).

Auch darin gleicht Glauke der Phaedra einiger Sarkophagdarstellungen (*AB*), dass sie eine Hand auf den Sessel stützt, wie ich bereits hervorhob. Am geläufigsten ist uns dies Motiv aus der trauernden Penelope[34]), die ja ebenfalls durch Verschleierung und den von der Schulter herabgleitenden Chiton an Phaedra erinnert[35]). Dagegen ist der trauernden Penelope das Ueberschlagen des Beines und das Anlehnen der Stirn an die Fingerspitzen der aufgestützten rechten Hand eigenthümlich[36]); beides kehrt an den Statuen des Vatikan und des Museo Chiaramonti wieder und beruht daher auf bestimmter Tradition[37]). Die tiefe ganz in sich versunkene Trauer konnte nicht besser veranschaulicht werden. Das Aufstützen der linken Hand und des rechten Armes sowie das Ueberschlagen des einen Beines geben der Haltung etwas in sich Verschlossenes, von der Aussenwelt Unberührtes. Eine Composition, die diese für sich allein erfundene Figur zum Mittelpunkt hat, musste zusammenhanglos erscheinen, wie die Terracottareliefs zeigen. Links von Phaedra stehen zwei Dienerinnen in eifriger Unterhaltung, rechts tritt die Amme heran, doch findet vom Centrum zu den Enden kein Uebergang statt und damit fällt die Composition auseinander. Rechnet man dazu, dass von einer tieferen Begründung der Situation aus dem Mythus oder seiner epischen Bearbeitung erst recht keine Rede sein kann[38]), so wird der Schluss unabweisbar, dass die Darstellung nicht original, sondern wie öfter bei Terracottareliefs aus verschiedenen Elementen zusammengesetzt ist. Der Typus der berühmten Trauernden wurde für Penelope unverändert herüber genommen und daran ganz äusserlich Reminiscenzen aus Phaedra-Gruppen gereiht. Für diese sind ja die über das Leiden der Herrin im Zwiegespräch begriffenen Dienerinnen charakteristisch, während zu der Amme sich schwerlich eine passendere Parallele finden dürfte, als die hinter Phaedra stehende Amme des Petersburger Sarkophages (*A*).

8.

Die meisten Hippolytos-Sarkophage zeigen, wie die grosse Masse der römischen Sarkophage überhaupt, die eigentlich mythische Darstellung auf eine Seite beschränkt: rechts sehen wir gewöhnlich die Jagd, links den Antrag und die liebeskranke Phaedra dargestellt[39]). Einer dieser Sarkophage, der in

[32]) Kekulé a. a. O. p. 6. Sollte etwa gar Phaedra selbst zu erkennen sein? Dann wäre dies die älteste der erhaltenen Darstellungen.

[33]) Michaelis Arch. Ztg. 1880 p. 80: 'Ebenso wird bekanntlich das Motiv des an der einen Schulter herabgleitenden Chiton bald zum Ausdruck der Coketterie, bald (wie bei den Penelopebildern) zur Charakterisirung selbstvergessener Trauer verwandt.' Das Motiv findet sich ebenso oft bei Figuren in ganz anderen Situationen, z. B. bei den freudig erregten Horen (Overbeck *Her. Gall.* T. VIII, 8 und Arch. Ztg. 1851 T. 26, 2, Campana *Oper. plast.* T. 62) bei Selene (Gerhard Ant Bildw. T. 37, 38, 40).

[34]) Es findet sich sonst z. B. bei der sitzenden Athena der Metope des olympischen Zeustempels; der Stadtgöttin von Antiochia von Eutychides und auf den entsprechenden Münzen (Müller-Wies. I T. 49), bei Europa auf Münzen (Jahn Europa T. IX. e. f. g.), der trauernden Frau eines römischen Gemäldes (Müller-Wies. I 74, 427a), der sitzenden Ariadne eines Terracottareliefs *Mon. dell' Inst.* VI. VII T. 83, der trauernden Elektra einer melischen Terracotta (*Mon. dell' Inst.* VI T. 57).

[35]) Die Exemplare sind aufgezählt von Overbeck *Her. Gall.* p. 805, Thiersch Epoch.[2] p. 430ff. Abgebildet sind ausser den Statuen Terracottareliefs des Museo Kircheriano Thiersch a. a. O. T. 2 p. 426, des British Museum *Terracottas of the Brit. Mus.* T. VIII, 12, der Pariser Bibliothek Overbeck *Her. Gall.* T. XXXIII, 15 und öfter. Nur die beiden Statuen zeigen eine über dem Oberarm eng genestelten Chiton.

[36]) Phaedra stützt den Kopf auf die Hand in den Wandbildern *af.* Dies findet sich auch in den angeführten Darstellungen von Elektra und Europa.

[37]) Brunn (Künstlergesch. I p. 422) bemerkt darüber gewiss mit Recht: 'Das Geistige der Composition, das sich in ihr aussprechende Gefühl, das Trauern und Sinnen, zeugt dagegen von einem so tiefen künstlerischen Verständniss und einer solchen Freiheit in Beherrschung aller Mittel, dass es bedenklich scheint, hier eine Composition der alten Zeit, der Kunst vor Phidias anzunehmen'. Mit der von Strabo (XIV, 641) erwähnten Penelope und Eurykleia des Thrason lässt sich indess nichts anfangen. — Das Motiv des übergeschlagenen Beines scheint bei sitzenden Frauen selten angewandt zu sein. Bei Phaedra findet es sich nur in der oben besprochenen Vase.

[38]) Thiersch (a. a. O. p. 441) versucht Penelope's Gedanken zu errathen, um darin den leitenden Gesichtspunkt zu finden.

[39]) Vgl. die Sarkophage *HIKLMNOP*. In der Darstellung der rechten Seite weichen ab *FG*.

Villa Panfili befindliche (*K*), ist auf T. 8,2 veröffentlicht. — Links ist vor einem Peripetasma die liebeskranke Phaedra dargestellt, auf einem Stuhl sitzend, in gegürtetem Chiton und Obergewand mit Schleier. Die Rechte, auf die Lehne gestützt, scheint einen tänienartigen Gegenstand zu halten, ihre Füsse ruhen auf einem Schemel; auf ihr linkes Knie stützt sich Eros (sein Kopf und rechtes Bein fehlen). Phaedra wendet den Kopf nach rechts um, wo eine Dienerin sich an den Sitz zu lehnen scheint (beide Unterarme verstümmelt). Vorn am Sitz sieht man die bekannte Gruppe von Eros und Psyche sich küssend; daneben am Boden ein umgestürztes Gefäss, 'aus dem es herausschlägt wie Flammen', wohl nur aus Missverständniss statt des üblichen Wollkorbes. — Im Hintergrunde, neben Phaedra's linker Schulter, wird der Kopf einer zweiten nach links blickenden Dienerin sichtbar, dann die Amme vornübergebeugt (rechter Arm fehlt), dem en face stehenden Hippolytos zuredend. Dieser, bekleidet mit einem über die rechte Schulter herabfallenden Chiton, hält in der Linken einen Speer und erhebt die Rechte (der Arm ist gebrochen) abwehrend vor der Brust. Zwischen der Amme und Hippolytos erscheint im Hintergrunde der bärtige Kopf seines Begleiters. Das Pferd des Hippolytos, dessen Vordertheil rechts neben diesem zum Vorschein kommt, führt die nach rechts eilende Virtus am Zügel; sonst thut dies in der Regel ein Begleiter oder Diener. Die Tracht der Virtus ist die übliche; an ihrer linken Seite bemerkt man ein Schwert, am linken Arm einen Schild. Vor ihr her eilt ebenfalls nach rechts ein bärtiger Mann in Exomis und Stiefeln, der ursprünglich wohl die beiden neben ihm laufenden Hunde an der Leine hielt (seine beiden Unterarme fehlen). Zwischen ihm und Virtus im Hintergrund noch der nach rechts gewandte Kopf eines Jagdgenossen. — Die rechte Seite mit der Darstellung der Jagd wird von der eben beschriebenen durch einen Thorweg getrennt, dessen Ueberreste noch vorhanden sind. Virtus im flatternden Gewande hält in der Linken einen Speer und scheint mit der Rechten (der Unterarm fehlt) Hippolytos aufzumuntern. Dieser auf einem Ross nach rechts sprengend, schwingt in erhobener Rechten einen Speer gegen den Eber; neben ihm ein ebenfalls berittener Begleiter. Am Boden bemerkt man einen mit seinem Pferd gestürzten bärtigen Jagdgenossen, der sich gegen das von rechts eindringende Unthier zu schützen sucht. Von hinten greift ein Dritter zu Fuss den Eber an, der über ein undeutliches Thier wegsetzt und einen von vorn angreifenden Hund offenbar eben verwundet hat. Im Hintergrunde sind Bäume angedeutet.

Die architektonische Trennung in der Mitte dieser Darstellungen beweist, dass die linke Seite als eine Scene gefasst wurde und so erklärt es sich, wenn zuweilen die Figuren von Phaedra und Hippolytos ganz nahe an einander gerückt wurden, so dass Phaedra Antheil an dem Antrag zu nehmen scheint [40]). Gewöhnlich bezeugt sie keine Theilnahme. Falls aber Phaedra gleichsam dem gefährlichen Antrag assistirend gedacht wurde, durfte man sie während eines so kritischen Augenblickes ruhig im Gemache sitzend darstellen, umgeben von ihren Dienerinnen, den unwillkommensten Zeugen der zur That gewordenen Leidenschaft? Sicher liegt hier keine ursprüngliche Erfindung vor; sondern zwei Scenen wurden in eine zusammengezogen und so der Gegenstand in der Kürze erschöpft, wie schon Jahn (a. a. O. p. 316) bemerkt hat. Einen thatsächlichen Beweis für die Richtigkeit dieser Annahme liefert der Umstand, dass durch Anbringung des Peripetasma im Hintergrund der Phaedra-Gruppe und eines Artemis-Heiligthums hinter der Antragscene [41]) noch

[40]) Vgl. z. B. die Sarkophage *LN*. — Auf *M* wird deutlich die üble Wirkung, welche die Zurückweisung des Antrages auf Phaedra und ihre Umgebung macht, veranschaulicht; die Geberden der Dienerinnen sind hier lebhaft, auch hält eine derselben 'den aufgerollten (also gelesenen) Liebesbrief, den Hippolytos zurückgewiesen haben muss', wie Dütschke (a. a. O.) angiebt.

[41]) Beides zusammen findet sich in *LNP*, die Andeutung des Artemisheiligthums in *HI*. Wie wenig man sich später der Bedeutung dieser Zuthaten bewusst war, zeigt der Pisaner Sarkophag (*L*), wo das Tempelchen ganz nach links gerückt ist, während umgekehrt das Peripetasma hinter der Antragscene erscheint. Einmal (in *P*) erscheint zwischen den Säulen eine Artemis-Statue (vgl. Zoega *Bassir.* I p. 238, Hinck a. a. O. p. 113), sodass über die Bedeutung des Heiligthums kein Zweifel obwalten kann. Aehnlich ist das Heiligthum der taurischen Artemis

die Andeutung des verschiedenen Lokals der Scenen gewahrt worden ist. Ursprünglich bildeten also die Antragscene und die Darstellung der liebeskranken Phaedra Scenen für sich; dass man aus dieser die Amme fortliess, war eine nothwendige durch die Zusammenziehung bedingte Aenderung. Das gefundene Resultat bethätigen die Sarkophage ***FG***, wo die Dreitheilung des Bildstreifens zu der Annahme getrennter Scenen zwingt; vor Allem aber die schönsten Exemplare unter den Hippolytos-Sarkophagen ***AB***, da hier die Scenen auf verschiedenen Seiten getrennt dargestellt sind. Oder kann jemand an einem verwandtschaftlichen Zusammenhang zwischen diesen Darstellungen und denjenigen der andern Gattung zweifeln? Dieselbe Auffassung der Scenen, dasselbe Schema ihrer Darstellung ist unverkennbar; dieselbe Version des Mythus, welche sich eher an den ersten als an den erhaltenen Hippolytos des Euripides anlehnt, streng genommen aber auch mit jenem nicht stimmt[42]), liegt hier wie dort zu Grunde. Die schönsten und zeitlich frühesten Sarkophoge (***AB***) sind auch die reinsten Vertreter derselben bildlichen Tradition, welche sich in absteigender Entwicklung durch die ganze Reihe der andern Sarkophage verfolgen lässt. Dieser im Einzelnen nachzugehen, dürfte jetzt noch unmöglich sein; aber vielleicht gelingt es, aus gewissen gemeinsamen Grundzügen Rückschlüsse auf das muthmassliche Original zu machen: ein Versuch, der zugleich den Beweis für die von mir angenommene Verwandtschaft der Typen liefern wird[43]). Mit welchem Rechte ich dabei auch die früher aufgezählten pompeianischen Bilder berücksichtige, kann sich erst später zeigen.

Brunn's feine Bemerkungen (*Annali dell' Inst.* 1857 p. 41 ff.) über den Vorzug des Petersburger Sarkophages (*A*) vor dem Agrigentiner (*B*) sind wohl Jedem in Erinnerung; sie beschränken sich auf einen Vergleich der Darstellungen vom künstlerischen Gesichtspunkt aus und Brunn hat selbst auf die Nothwendigkeit einer Berücksichtigung der übrigen Monumente hingewiesen (a. a. O. p. 48). Insofern bei untergeordneten Kunstgattungen künstlerischer Vorzug bedingt zu sein pflegt durch engeren Anschluss an das Original, wird diese Rücksichtnahme auf andere Darstellungen Brunn's Analyse glänzend rechtfertigen. Nur in wenigen Punkten ist die Darstellung von ***B*** derjenigen von ***A*** überlegen. — Prüfen wir zunächt die Darstellung der liebeskranken Phaedra. Auf allen Monumenten ist Phaedra übereinstimmend mit ärmellosem Chiton und einem um den Unterkörper geschlungenen Himation bekleidet. Der Chiton ist in ***B*** gegürtet, in ***A*** ungegürtet. Die Lässigkeit des Costüms kennzeichnet trefflich die quälende sich selbst überlassene Leidenschaft Phaedra's, von welcher ihre Amme in den Tragödien genug zu erzählen weiss[44]), und ich zweifle daher nicht, dass die Darstellung von *A* die originale ist. Ihr kommen ***B*** und ***C*** insofern nahe, als hier der Chiton nur lose um die Hüften, nicht wie sonst üblich unter der Brust gegürtet ist[45]). Spätere Sarkophage zeigen die gewöhnliche Gürtung; es ging eben, wie manches andere, jener feine Zug verloren entweder durch Nachlässigkeit oder weil man in Folge der Combination verschiedener Scenen bestrebt war, in der sitzenden Phaedra mehr die handelnde Königin als die kranke Liebende zur Anschauung zu bringen[46]). So wichen auch die unordentlich auf die Schultern herabfallenden Locken, die zur liebeskranken Phaedra so gut stimmen[47]) und ihr auf ***A*** und ***B*** etwas mädchenhaft Anmuthiges verleihen, der Regelmässigkeit des einfach zurückgekämmten Haares[48]), während man die Ver-

auf dem Münchener Iphigenien-Sarkophag (Overbeck *Her. Gall.* T. 30, 1) dargestellt.

[42]) Vgl. *de Hipp. Eur.* p. 29 ff.

[43]) Auf unbedingte Genauigkeit jeder einzelnen Angabe kann die folgende Untersuchung keinen Anspruch erheben, da ich für einige Sarkophage auf Beschreibungen oder ungenügende Publikationen angewiesen bin. Die Hauptresultate werden indess dadurch nicht betroffen.

[44]) Eur. Hipp. 176 ff. Seneca Phaedra 360 ff. (vgl. 99 ff.).

[45]) Vgl. Jahn a. a. O. p. 302.

[46]) Auf dem griechischen Sarkophage (*W*) ist Phaedra's Chiton ungegürtet, was Beachtung verdient. Desgleichen auf den pompeianischen Bildern.

[47]) Vgl. Eur. Hipp. 202 Seneca Phaed. 371 ff.

[48]) Nur *C* und *E* lassen sich in dieser Beziehung mit *A* und *B* vergleichen; auch der herculanensische Discus (*a*). Je eine regelmässig zu beiden Seiten der Schläfe herabfallende Locke bemerkt man auf *M* und *N*.

schleierung als passenden Schmuck fast allgemein beibehielt[49]). Dasselbe gilt von der Stephane, welche in *A* kaum auffällt, später aber deutlich hervortritt[50]). Dort charakterisirt sie in bescheidener Weise passend die Königin unter ihren Dienerinnen und wird trotz ihres Fehlens auf *B* dem Originale zuzuweisen sein.

Phaedra sitzt stets das dem Beschauer zugekehrte Bein ausgestreckt, das andere etwas zurückgezogen, obschon häufig (wie z. B. auf *A*) Eros die Stellung des hinteren Beines verdeckt. Einen Fussschemel zeigen *A* und die meisten übrigen Sarkophage, während *B* ihn fortlässt. Der Bildhauer von *A* hat diesen Schemel in glücklicher Weise zu verwerthen gewusst: Phaedra setzt ihren Fuss nicht auf den Schemel, sondern über denselben weg auf die Erde, wodurch der Eindruck nachlässiger Haltung erhöht wird. Da dasselbe Motiv noch einmal (in *L*) deutlich verwendet ist, so liegt der Vorzug grösserer Treue dem Original gegenüber auch hier vermuthlich wieder auf Seiten von *A*. — Die Künstler von *A* und *B* gaben Phaedra einen Sessel ohne Lehnen; sie sitzt indess nur halb darauf, als habe sie keine Ruhe, während der eine Arm, auf die Kissen des Sessels gestützt, dem müden Körper einen Halt zu geben scheint. Eine gewisse unruhige Unbeständigkeit liegt auch in der Drehung des Oberkörpers, der auf diese Weise dem Beschauer ganz sichtbar wird, eine resignirende Mattigkeit in der leisen Neigung des Kopfes[51]). Konnte die Selbstqual der Leidenschaft, das 'Langen und Bangen in schwebender Pein' schöner und treffender dargestellt werden? — Später wird, wie ich schon bemerkte, die Kranke in Phaedra nicht mehr so ausdrücklich hervorgekehrt; sie erhält als Königin einen etwas höheren Sessel mit reich verzierten Armlehnen[52]), so dass jetzt der eine Arm vielmehr auf der Armlehne ruht. Andere Züge dagegen sind beibehalten; so das Herabgleiten des Chiton über die Schulter (wie auf *A*[53]), die rückwendende Neigung des Kopfes[54]), womit die Drehung des Körpers verbunden ist.

Auf *A* und *B* ist unter Phaedra's Sessel der Wollkorb angebracht[55]), eine treffende Hinweisung auf die vernachlässigte Arbeit[56]), wofür es genügt an die Darstellungen der trauernden Penelope zu erinnern; er findet sich auf dem griechischen Sarkophage (*W*) und dem Discus (α[57]) und ist vielleicht auch auf dem Pariser Sarkophage (*P*) zu erkennen. — Eigenthümlich ist die Darstellung von *A*: der Wollkorb scheint von einem kleinen auf der Erde sitzenden flügellosen Eros in die Höhe gehalten zu werden, was wohl eine Aufforderung zur Arbeit bedeuten soll. Einem ähnlichen Gedanken begegnen wir auf einem andern Sarkophage (*E*), wo ein kleiner flügelloser Eros der trauernden Phaedra eine Cithar hinhält, während ein anderer grösserer wie auf *A* an ihren

49) Dass Euripides der Verschleierung ausdrücklich Erwähnung thut, habe ich bereits gesagt (p. 113 A. 25). Sie findet sich auch auf zwei pompeianischen Bildern (*c f*) In den meisten Fällen scheint das Obergewand selbst schleierartig über den Kopf gezogen

50) Sie fehlt auf den Sarkophagen *K M Q*, den Wandgemälden *c d f* und dem Discus α. — Halsschmuck bemerke ich auf keiner der Sarkophag-Darstellungen, Armspangen auf *A B E*. Bei Seneca ruft Phaedra aus V. 391 f.:

cervix monili vacua, nec niveus lapis
deducat aures, Indici donum maris.

51) Dichterworte illustriren bekanntlich diese Züge bis auf Einzelheiten; so klagt Phaedra's Amme bei Seneca V. 368: *vix labante sustinet collo caput*, V. 372 ff.: *semper impatiens sui mutatur habitus;* bei Euripides V. 183 ff.:

ταχὺ γὰρ σφάλλει κοὐδενὶ χαίρεις,
οὐδέ σ' ἀρέσκει τὸ παρόν, τὸ δ' ἀπὸν
φίλτερον ἡγεῖ.

52) Der niedrige Sessel ohne Armlehne findet sich deutlich auf *Q S W* und *D*, wo auch, wie es scheint, die aufgestützte Hand beibehalten ist; vgl. auch *C* und den Discus (α).

53) Nicht so auf *E I N O* und den Wandgemälden *a c*. Die Beschreibung des Sarkophages *D* giebt darüber nichts an. Auf *B* fällt das Gewand nicht über den aufgestutzten dem Beschauer zugekehrten, sondern uber den andern Arm etwas herunter (ähnlich, wie es scheint, auf *K*). Jenes ist wirkungsvoller und wird durch die Uebereinstimmung der anderen Darstellungen als das Ursprüngliche erwiesen.

54) Ausgenommen sind die Sarkophage *L N*; die Wandgemälde *a c e*.

55) Beide Male sind aus Missverständniss Blumen statt der Wolle im Korbe dargestellt.

56) Bei Seneca klagt Phaedra V. 103 ff.: *Palladis telae vacant et inter ipsas pensa labunter manus.* Vgl. Ciris V. 177, 179.

57) Hier ist er umgestürzt. Derselbe Sinn wird, wie ich schon bemerkte, der Darstellung von *K* zu Grunde liegen. Auf der schlechten Abbildung von *O* sieht man zwei umgestürzte flaschenartige Gegenstände, auf *G* deutlich einen Spiegel, das Symbol der vernachlässigten Toilette.

Knieen sichtbar wird. Man bemerkt in *N* ebenfalls einen kleinen nach rechts eilenden leider stark verstümmelten Liebesgott, sowie einen Hahn[58]) neben Phaedra's Sitz, in *P* einen kleinen auf eine Fackel gestützten Eros, in *L* ebenfalls einen kleinen jetzt verstümmelten Eros en face, neben dem Köcher und Bogen zu liegen scheinen, und auf drei Sarkophagen (*HIK*) erscheint an dieser Stelle die Gruppe von Eros und Psyche, ohne dass der grössere Eros deshalb weggelassen wäre. Diesen zeigen die meisten Sarkophage an Phaedra's Kniee gelehnt[59]): die Beine übereinander geschlagen, stützt er den Kopf wie sorgenschwer auf die eine Hand, während der Ellenbogen auf der andern Hand aufliegt. So geben dies Motiv übereinstimmend mit *A* die Sarkophage *IOQ*[60]) und der Discus (α), unbedeutend verändert die Sarkophage *H*[61]) *L*[62]) *FG*[63]) *S*[64]). Unmittelbar vor Phaedra's Knieen steht Eros auch auf den Sarkophagen *EMN*, hält aber in der Rechten eine Fackel Phaedra entgegen. Auf *P* erhebt er die Rechte zu Phaedra, während die linke Gesenkte vermuthlich eine Fackel hielt. — Das anmuthige Motiv des an Phaedra's Kniee sich lehnenden Eros wird durch diese Uebereinstimmung dem Originale gesichert; die früher angeführten Analogien zu *A* sprechen weiter dafür, dass ausserdem ein tändelndes Erotenmotiv dort Verwendung fand, sei es ein einzelner Eros, sei es eine Gruppe[65]). Der Künstler von *B* also entfernte sich weit von dem Originale, wenn er nur einen Eros, der auf Phaedra den Bogen anlegt, neben ihrem Sitz darstellte[66]).

Was Phaedra's weitere Umgebung anbetrifft, so muss ich zunächst wieder darauf hinweisen, dass die spätere Verschmelzung der Scenen eine starke Verkürzung der ursprünglichen Darstellung bedingte: man lässt Phaedra nur noch wenige Dienerinnen[67]), die in mehr oder weniger ruhiger und nachdenklicher Haltung um sie herum gruppirt sind, während die Amme gewöhnlich zur folgenden Scene gezogen wird. Auf *A* und *B* sehen wir die Amme in kleiner wie vom Alter zusammengeschrumpfter Figur hinter Phaedra stehen; auf *B* lüftet sie mit der einen Hand den Schleier ihrer Herrin am Kopf, während sie die andere an Phaedra's Schulter vorbei ermuthigend und zuredend erhebt. Diese Gruppe redet schon für sich eine Jedem verständliche Sprache; erhält aber obendrein eine treffende Illustration durch eine Scene des Euripideischen Hippolytos, wo Phaedra klagt V. 201ff.:

βαρύ μοι κεφαλᾶς ἐπίκρανον ἔχειν·
ἄφελ', ἀμπέτασον βόστρυχον ὤμοις.

Worauf die Amme antwortet:

θάρσει, τέκνον, καὶ μὴ χαλεπῶς
μετάβαλλε δέμας.
ῥᾷον δὲ νόσον μετά θ' ἡσυχίας
καὶ γενναίου λήματος οἴσεις·
μοχθεῖν δὲ βροτοῖσιν ἀνάγκη.

Die Amme entfernt in diesem Augenblick wirklich den Schleier, wie die Verse 243 und 250 beweisen. Eine deutliche Reminiscenz an jene Gruppe bemerkt man in späteren Darstellungen, wo die hinter Phaedra stehende Amme eine Hand zuredend erhebt, die andere an Phaedra's Schulter legt[68]). Auf zwei Sarkophagen (*FG*) steht hinter Phaedra eine Dienerin, welche die Rechte an die Schulter ihrer Herrin legt, zutraulich zu ihr emporblickend. Auf

58) Vgl. Jahn a. a. O. p. 314, 45.

59) Eros fehlt ganz auf *C*

60) Auch der verstümmelte Eros von *K* scheint übereinzustimmen.

61) Die Stellung ist hier völlig entsprechend, aber als Stütze dient eine umgestürzte Fackel.

62) Eros stemmt den einen Arm in die Seite.

63) Die sonst den Kopf stützende Hand erhebt Eros hier zuredend.

64) Die Rechte ruht auf Phaedra's Schooss, die Linke hielt vielleicht einen Spiegel, wie mir Herr Prof. Robert mittheilt.

65) Vielleicht ist die Darstellung von *A* gar nicht vollständig erhalten; wenigstens bemerke ich an dem einen Stuhlbein neben dem Kalathus ein flügelartiges Stück, dessen Bedeutung unklar ist. Brunn (a. a. O. p. 44) führt nach Erwähnung des geflügelten Eros nur Folgendes über diesen Theil der Darstellung an: *mentre meno chiaro si è il significato di un puttino senza ali, il quale assiso per terra quasi sotto la sedia della regina regge sul suo ginocchio una canestra ripiena di fiori, quale ricorre pure in altre rappresentanze della medesima scena, come p. e. sul sarcofago girgentino.*

66) Vgl. *D*: 'Neben dem Stuhle steht ein Eros *e. f.* die Rechte erhebend'.

67) Mehr als drei Dienerinnen zeigt keine der späteren Darstellungen; die Sarkophage *CNQ* sogar nur eine. Auf *B* sind sieben, auf *A* fünf ausser der Amme dargestellt.

68) Vgl. den Sarkophag Q und den Discus α.

F ist die Dienerin auffallend klein gebildet[69]), wodurch die Aehnlichkeit mit der Gruppe von *B* gesteigert wird[70]). — Anders ist die Darstellung von *A*: die Amme blickt vor sich hin und erhebt beide Arme; trotzdem der rechte Arm gebrochen ist, erkennt man noch deutlich, dass sie gesticulirte[71]), ohne dass wir anzugeben vermöchten, was sie denn ihrer Herrin auseinandersetzt. Passender ist auf *B* der Amme eine bestimmte Handlung, die sie unter einem deutlich zuredenden Gestus vollzieht, zugewiesen[72]). Dass *B* in der That hier dem Originale näher steht, machen die angeführten Analogien wahrscheinlich. — Lüftet aber die Amme den Schleier, dann muss auch die auf der andern Seite von Phaedra beschäftigte Dienerin in anderer Weise als auf *A* dargestellt gewesen sein. Sie fasst mit beiden erhobenen Händen den Schleier, um ihn zu lüften, wobei Phaedra's leicht erhobene und wie kraftlos nach dem Schleier greifende Hand sie unterstützt. Das Motiv ist anmuthig und man vermisst es ungern. Auf *B* unterstützt eine Dienerin Phaedra's grade ausgestreckten Arm mit beiden Händen, was einen etwas steifen und unbeholfenen Eindruck macht; auch begreift man die hohe Lage des Armes nicht recht. Gleichwohl konnte die völlige Mattigkeit des Körpers kaum glücklicher als durch die Unterstützung des Armes veranschaulicht werden, wie denn auch die Bühne dies Motiv nicht verschmähte. Phaedra ruft bei Euripides aus V. 199ff.:

λέλυμαι μελέων σύνδεσμα, φίλαι·
λάβετ' εὐπήχεις χεῖρας, πρόπολοι.

Es kehrt auch auf anderen Sarkophag-Darstellungen wieder[73]) und wird daher dem Originale zuzuweisen sein. Am gefälligsten verwendet es die Darstellung des Sarkophages aus Woburn-Abbey (*C*). Hier fasst Phaedra wie auf *A* mit leicht erhobener Hand den Schleier[74]), während eine Dienerin ihren Arm stützt; freilich musste die rechte Hand der Dienerin, die auf *C* den Schleier am Kopfe lüftet — was ja, wie wir sahen, der Amme zufiel[75]) — ursprünglich anders verwendet sein. Vielleicht stützte hier vielmehr die Rechte den Arm der Herrin, während die Linke leicht an Phaedra's erhobenen Unterarm angelegt war[76]). — Jedenfalls entsprechen weder *A* noch *B* in diesem Falle genau dem Originale.

Auf *B* bemerkt man Phaedra gegenüber zwei Dienerinnen mit Musikinstrumenten: sie sind vergeblich bemüht, durch Saitenspiel den trüben Sinn ihrer Herrin zu erheitern. Nicht einmal Musik kann, wie die Dichter singen, das Gemüth verliebter Mädchen zerstreuen[77]), und hielte Eros selbst der Liebenden eine Cithar hin, wie auf dem Sarkophage *E*. Ich zweifle nicht, dass das schwertartige Instrument in der Hand der hinter Phaedra stehenden Dienerin auf *N* ebenfalls eine solche schmale Cithar ist[78]). — Der Künstler von *B* hat aus übermässigem Streben nach Symmetrie die eine der musicirenden Dienerinnen sitzend dargestellt[79]);

[69]) Ihr Kopf fehlt. Vgl. auch *L*.

[70]) Vgl. auch das Fragment *S*.

[71]) Vgl. z. B. die Amme auf den angeführten Penelope-Darstellungen, sowie die dem Hippolytos gegenüber gesticulirende Amme auf dem Sarkophage *M* und den Wandbildern *a d*.

[72]) Die Unklarheit in der Darstellung der Amme auf *A* mag der Grund sein, weshalb Brunn (a. a. O. p 44) die Möglichkeit zugab, es sei eine Scene nach dem zurückgewiesenen Antrage dargestellt. Aber die Darstellung selbst auf *A* und *B* und ihre auffallende Uebereinstimmung mit Euripides genügt schon, um diesen Gedanken zurückzuweisen; auch alle anderen Dichter und Prosaiker schildern mit Vorliebe eine entstehende Liebeskrankheit, die Qualen der heimlich Liebenden, ihren Verkehr mit der neugierigen Amme, die Vorbereitungen des Antrages. Dagegen äussert sich die Wirkung einer Zurückweisung des Antrages nur in dem Gang der Fabel; die Mittheilung einer Zurückweisung ist natürlich bedeutungslos, da ja durch diese selbst seine ganze Bedeutung für Leser oder Beschauer erschöpft ist. Sollten das nicht Maler und Bildhauer so gut wie die Dichter gefühlt haben?

[73]) Auf *ET*; vgl. auch *QW*. In anderen Darstellungen zwang die Einführung eines bequemen Sessels mit hohen Armlehnen dazu, von der ursprünglichen Erfindung abzuweichen.

[74]) Der Unterarm ist zwar ergänzt, aber der Schleier beweist, dass die Ergänzung im Wesentlichen richtig ist.

[75]) Auf *C* musste man dies aus begreiflichen Gründen der Amme wieder nehmen, und so hat die Dienerin sowohl den Arm zu stützen als den Schleier am Kopfe zu lüften. Das macht einen gezwungenen Eindruck und kann trotz seiner scheinbaren Aehnlichkeit mit der Darstellung von *A* nicht das Ursprüngliche sein, wie jetzt Jeder einsehen wird.

[76]) Ganz ähnlich ist die oben (p. 114f.) berührte Darstellung der schönen Terracottaform: des Mädchens leicht erhobene Linke fasst den Schleier und wird gestützt durch einen Pfeiler, während ihre Rechte auf Eros' Schulter gelegt ist.

[77]) Ciris 178. Apoll. Rhod. *Arg.* III, 948 ff.

[78]) Man vergleiche die von Psyche gehaltene Cithar *Anc. Marbl.* V 9, 3—5. Millin *Gall. myth.* 45, 199.

[79]) Sie scheint jedoch gerade im Begriff sich zu erheben und fasst mit der Rechten über ihre eigene Cithar hinweg nach

das Ursprüngliche lehrt wieder *A* erkennen. Zwei Mädchen, deren Oberkörper zum Theil fehlen, sind in graciöser Stellung Phaedra gegenüber gruppirt. Der Vergleich mit einer in Körperhaltung und Beinstellung völlig entsprechenden Gruppe musicirender Mädchen auf einem schönen Relieffragment[80]), welches offenbar einer ähnlichen Darstellung angehörte, zeigt, dass sie ebenfalls mit Musikinstrumenten zu ergänzen sind. Endlich beachte man, wie auf *B* die Dienerin, welche Phaedra's Arm stützt, so auch auf *A* die entsprechende Gruppe der um Phaedra beschäftigten Mädchen ihre Aufmerksamkeit offenbar mehr den musicirenden Genossinnen als ihrer Herrin zuwenden. Es ist, als solle auch den Beschauer dies kleine Concert, wie die musicirenden Engel auf venetianischen Bildern, in eine weihevolle, des Genusses einer so schönen und anmuthigen Darstellung würdige Stimmung versetzen. — Auf *A* hält die eine Dienerin einen Fächer, wie auf der früher besprochenen unteritalischen Vase, während in einem pompeianischen Bilde (*f*) die Amme selbst den Fächer hält. Aus beidem lernen wir nichts; ebenso fehlt es an Anhaltspunkten, um den übrigen Dienerinnen bestimmte Rollen zuweisen zu können. Auf *B* sieht man neben Phaedra zwei Dienerinnen im Hintergrunde die Köpfe zusammenstecken, offenbar in leisem Geflüster über das Leiden der Herrin, eine für die dargestellte Situation charakteristische Gruppe, der wir schon früher begegneten[81]). Vielleicht darf man sie dem Originale zuerkennen. Der Künstler von *A* scheint dafür hinter der Amme eine an der dargestellten Scene ganz unbetheiligte Dienerin eingesetzt zu haben[82]).

derjenigen ihrer Nachbarin, wohl um diese zu bewegen, vom Spielen abzulassen. Der rechte Unterarm fehlt freilich, aber die Ansätze führen deutlich auf dies Motiv, wie mir Herr Prof. Robert mittheilt.

[80]) Bouillon *Basrel.* III Pl. 24. Clarac Pl. 202, 261.

[81]) Auf der unteritalischen Vase (oben p. 64). Zu vergleichen ist auch die Gruppe der Mädchen auf dem Sarkophage *G*, die ebenfalls für *F* vorauszusetzen ist (Conze a. a. O.). Auch in dem Bilde des Chorikios kehrt eine solche Gruppe wieder, wovon später gehandelt werden soll.

[82]) Sie legt die Rechte auf's Haupt, die erhobene Linke (der Vorderarm ist abgebrochen) war vielleicht ebenfalls an den Kopf gelegt; dann hätten wir eine Figur, die auffallend an eine der beiden an die Kline sich lehnenden und zusammen flüsternden Mädchen jener griechischen Vase erinnert.

Die Darstellung der Antragscene auf *A* und *B* zeigt Hippolytos unter seinen Jagdgenossen, die in verschiedenen Stellungen Zuschauer des Vorganges sind; sie tragen Schwert oder Lanze, einige führen auch Pferde, während Jagdhunde auf mannigfaltige Weise zu ihren Füssen dargestellt sind. Mehr oder minder verkürzt findet sich die Darstellung des aufbrechenden oder rastenden Jagdzuges auf allen späteren Darstellungen[83]). Auffallen muss es, wenn auf *A* Hippolytos selbst sein Pferd am Zügel führt. Die Uebereinstimmung der übrigen Monumente lehrt, dass das Natürliche hier wieder das Ursprüngliche war: Hippolytos hält in der Linken den Speer — auf die abweichende Darstellung von *B* werde ich gleich zurückkommen — während sein Pferd, welches auf den verkürzten Sarkophag-Darstellungen ebenso wie auf *A* zum Theil hinter ihm sichtbar wird, von einem Begleiter geführt wird[84]). — Ein höheres Interesse beansprucht die Frage, wie wohl ursprünglich der Antrag selbst dargestellt war. Ein Brief findet sich sowohl auf *A* als auf *B*; andere Sarkophage behalten ihn bald bei und lassen ihn bald fort; dasselbe gilt von den Wandgemälden. Der Brief war das einfachste Mittel, den Beschauer sogleich aufzuklären, um was es sich handelt, und da ich wahrscheinlich gemacht habe (*de Hipp. Eur.* p. 99ff.), dass schon ein alexandrinischer Dichter Phaedra ihre Liebe einem Briefe anvertrauen liess, so wird er mit Sicherheit der Originalcomposition zuzuweisen sein. Wie viel significanter aber der Antrag auf *A* als auf *B* dargestellt ist, hat Brunn (a. a. O. p. 42) bereits hervorgehoben. Auf *B* hat die Amme den Brief schon überreicht und redet dem Jüngling lebhaft zu; dieser hält in erhobener Linken den empfangenen Brief (vgl. oben p. 66), in seiner Rechten, ungeschickt genug, zwischen sich und der Amme den Speer, was, wie wir sahen, ohne Analogie ist; er blickt sinnend vor sich hin und verräth nicht die geringste Erregung, so dass

[83]) Am ausführlichsten auf *CDE*. Für den Jüngling, welcher auf *C* die Hand an sein Schwert legt, konnte ich auf einen ähnlich dargestellten Jüngling von *A* verweisen (oben p. 71).

[84]) Auf *K* führt Virtus das Pferd, wie ich schon bemerkte.

der Beschauer über seine Gedanken im Unklaren ist. Auf *A* dagegen ist Alles durchsichtig: die Amme ist gerade im Begriff den Brief zu überreichen, Hippolytos blickt erzürnt zu ihr herunter und macht mit der Rechten einen lebhaft abwehrenden Gestus. Derselbe Gestus kehrt wieder auf fast allen späteren Darstellungen des Antrages[85]); in der Regel wird er noch deutlicher dadurch, dass Hippolytos die Rechte hoch erhebt. Am auffallendsten entsprechen dem Sarkophage *A* die Wandgemälde *b d e*. — Somit verdient also *A* in der Wiedergabe der Antragscene bei weitem den Vorzug vor *B*[86]).

9.

Phaedra dort unter ihren Dienerinnen im Frauengemache, Hippolytos hier an der Spitze eines Jagdzuges im Freien: man denke sich beide Darstellungen auch ihrem äusseren Umfange nach einander ähnlich und zwei sich entsprechende Gegenbilder sind unverkennbar. Beide Male ist eine Amme eifrig um die Hauptperson bemüht; der Höhepunkt liegt hier wie dort nicht in einer lebhaften Handlung, sondern in einer von dem Protagonisten beherrschten und in seiner Nähe sich steigernden affektvollen Stimmung, welche nach den Seiten zu gleichsam ausklingt. Diese Stimmung äussert sich in den verschiedenen Stellungen und Geberden; keine Frage aber, sie würde für uns noch weit verständlicher und wirkungsvoller sein, wenn die Gesichter mitreden könnten. Dort sehen wir nichts von den eingefallenen blutlosen Wangen der Phaedra, keine Thränen benetzen sie, ihr Auge verräth nicht das unter einem matten Blick glimmende Feuer zerstörender Leidenschaft, wovon die Dichter zu erzählen wissen[87]). Hier vermisst man das zornige Auge des Hippolytos, die gespannten Mienen seiner Begleiter, das gesteigerte Interesse. Die auf eine so geringfügige Handlung concentrirte Aufmerksamkeit verlangt auch eine grössere Concentration der mehr oder weniger betheiligten Figuren, als es beim Relief möglich ist. Um kurz zu sein: die Darstellungen sind für Farben und nicht für den Stein erdacht[88]). Dass Reminiscenzen an berühmte Bilder und grössere malerische Compositionen in den Vorlagen der Sarkophagarbeiter mit unterliefen, kann als bewiesene Thatsache gelten[89]). Handelt es sich doch um eine Kunst-Industrie, deren Vorbilder auf eine Zeit zurückgehen, welche die Malerei mit Vorliebe pflegte; um eine Decorationsweise, die ihre nächsten Analogien in der fortlaufenden Illustration eines Mythus auf Wandgemälden hat[90]). Doch in unserem Falle gesellen sich zu Wahrscheinlichkeitsgründen noch Beweise.

Ich habe bereits bei der Frage nach dem Archetypus der Sarkophag-Darstellungen pompeianische Wandbilder herangezogen und so viel wird der Vergleich gelehrt haben, dass die Elemente der Composition hier dieselben sind wie dort. Unverkennbar ähnlich ist die Figur des Hippolytos in Tracht, Stellung und Gestus; auf *d* erscheint im Hintergrunde sogar sein Pferd, von einem Diener am Zügel gehalten; auch Jagdhunde bemerkt man (in *c f*). Die Amme macht den Antrag; einmal (in *c*) hält sie eine geschriebene Liebeserklärung dem Jüngling hin, in den übrigen Bildern gesticulirt sie lebhaft wie auf einigen Sarkophagdarstellungen. Die sitzende Phaedra ist ebenfalls beibehalten. — Mag diese Uebereinstimmung zunächst mehr äusserlich erscheinen, sie wird zu einem Beweis für den thatsächlichen Zusammenhang der Typen, wenn man bedenkt, dass auf andern Wandgemälden dieselbe

85) Die Sarkophage *C D E* kommen selbstverständlich nicht in Betracht.

86) Die Tracht des Hippolytos ist auf *A* und *B* identisch: eine auf beiden Schultern geheftete, über den Unterarm gewundene Chlamys; vgl. z. B. *C G L*, das Wandbild *e*.

87) Vgl. z. B. Seneca *Phaedra* 362 ff. — Chorikios sagt in seiner Beschreibung der liebeskranken Phaedra p. 162: *ὁρᾷς ὑγρὸν τὸ βλέμμα; καὶ νοῦν τῷ πάθει μετέωρον; — ψυχὴν ὥσπερ ἀποδημοῦσαν καὶ ζῶντος ἔτι τοῦ σώματος.*

88) Von der Gruppe der liebeskranken Phaedra sagt Conze (Röm. Bildw. einheim. Fundorts in Oest. p. 9 ff.): 'Es wird bei erneuter umfassender Behandlung sämmtlicher Kunstwerke aus der Phaedrasage — zu prüfen sein, ob diese Gruppe nicht ursprünglich für sich als Gemälde entstand, fur dessen Gesammtcharakter die Analogien in Pompeji z. B. unter den Adonisbildern sich finden'.

89) Helbig Unters p. 52 ff. Conze a. a. O. — In Betracht kommen besonders der Triumphzug des Dionysos, die Iphigenien- und Medea-Sarkophage. Die Deidamia-Sarkophage sind, so viel ich weiss, noch nicht unter diesem Gesichtspunkte geprüft worden.

90) Vgl. Trendelenburg a. a. O. p. 88 ff

Scene eine ganz andere Auffassung erfahren hat. — So in dem auf T. 9, 2 veröffentlichten pompeianischen Bilde (Helb. No. 1245, vgl. Unters. p. 82), wo Hippolytos rechts auf einem Steine sitzt, die Linke auf zwei Speere und die Leine des neben ihm sitzenden Jagdhundes legend; er ist bekleidet mit Chlamys und Schuhen. Die Amme steht hinter ihm, legt die Linke auf seine Schulter und weist mit der Rechten auf Phaedra, welche mit schmerzlich gesenktem Haupte in gebückter Haltung ihm gegenübersteht. Sie trägt einen grünen Chiton und gelblichen vom Hinterkopfe herabfallenden Schleier, legt die Linke an den Mund und scheint mit der gesenkten Rechten ihr Gewand zu fassen. Hippolytos wendet das Haupt von ihr ab und erhebt abwehrend die Rechte. Ein Baum im Hintergrund deutet die Landschaft an. Für dieses Bild scheint vielmehr der bekannte Typus von Selene- und Endymion-Darstellungen massgebend gewesen zu sein[91]).

Ein anderes leider sehr beschädigtes pompeianisches Bild (Helbig No. 1300), das auf T. 9, 1 veröffentlicht ist, zeigt die berühmte von Seneca herübergenommene Antragscene des ersten Euripideischen Hippolytos. Rechts sieht man Phaedra, wie es scheint mit Chiton und Ueberwurf bekleidet, auf das rechte Knie gesunken; sie streckt flehentlich die Rechte aus und erhebt die Linke vor der Brust; ihr Gesicht scheint schmerzlich verzogen. Links von ihr Hippolytos, der eine über den linken Arm und das rechte Bein herabfallende Chlamys trägt, in ausschreitender Stellung. In der Rechten hält er ein Schwert, in der erhobenen Linken die Schwertscheide, und blickt mit weit geöffneten Augen auf Phaedra, als wolle er sie mit dem Schwerte bedrohen. Der Hippolytos des Seneca ruft, da er Phaedra zu seinen Füssen sieht, V. 706:

stringatur ensis, merita supplicia exigat.

Worauf die verzweifelnde Phaedra ihm entgegnet V. 710 ff.:

Hippolyte, nunc me compotem voti facis;
sanas furentem. maius hoc voto meo est,
salvo ut pudore manibus immoriar tuis.

Im Hintergrunde ist Architektur angedeutet; über die Brüstung einer Mauer beugt sich rechts eine undeutliche Figur, die beide Arme ausstreckt, während links ein Knabe sichtbar wird, der die Rechte erhebt. Diese Nebenfiguren stehen zu der Haupthandlung in keiner näheren Beziehung und sollen offenbar nur das Aufregende des Vorganges characterisiren[92]).

Vielleicht ist Phaedra's Antrag in eigenthümlicher und neuer Weise auch auf dem anmuthigen pompeianischen Bilde Helbig No. 253[93]) dargestellt. Man sieht eine jugendlich weibliche Figur im Jagdcostüm auf einem Stein sitzen; sie erhebt erschrocken die Linke, während Eros, sich an ihre Kniee schmiegend, zu ihr emporblickt und die Spitze eines Pfeiles gegen ihre Brust richtet. Sie erschrickt offenbar über die Rede des vor ihr stehenden Jünglings, den Jagdstiefel und Speer in seiner Linken als Jäger charakterisiren; die Rechte erhebt er im Gespräch zu der Jägerin, sie ernst anblickend. Im Hintergrunde ragt über eine mauerartige Brüstung die Figur einer Frau hervor, welche, wie Helbig sagt, 'sich zu dem Jüngling wendend, die Rechte mit zusammengelegtem Daumen und Zeigefinger ein wenig emporhebt — eine Geberde der Ueberraschung, mit welcher sie zugleich den Jüngling zur Vorsicht zu mahnen

91) Endymion stützt sich ebenfalls gewöhnlich auf seine Linke, sie hält einen Speer gefasst auf den Sarkophagen Gerhard Ant. Bildw. T. 38, Clarac Pl. 165, 437; zwei Speere sind deutlich in dem Wandgemälde *Mus. Borb.* IX T. 40; in einem andern Bilde *Mus. Borb.* XIV T. 3 ist sogar der Hund ebenso neben dem Sitz dargestellt. Auch die Gestalt der Selene ist derjenigen von Phaedra nicht unähnlich: ihr linker Arm ist gewöhnlich gehoben, der rechte gesenkt, das linke Bein schreitet aus; vgl. z. B. die Sarkophage Gerhard a. a. O. T. 36 ff. An die Stelle des Schlafgottes, der auf Sarkophagdarstellungen den schlafenden Endymion in seinem Schoosse hält oder über ihm mit halbem Leibe hervorragt (vgl Jahn Arch. Beitr. p. 53 ff.), ist die Amme getreten.

92) Eine Beschreibung des Bildes gab Dilthey Rh. Mus. XXV p. 157. — Ich habe die Deutung bereits *de Hipp. Eur.* p. 114, 2 ausgesprochen, freilich mit Vorbehalt. Die Uebereinstimmung mit Seneca, der sich gerade hier eng an sein Vorbild anschloss, hebt jeden Zweifel auf. Dass die griechische Phaedra ebenso wie bei Seneca (V. 666. 703) sich dem Geliebten in der That zu Füssen warf, geht aus einer merkwürdigen Uebereinstimmung von Seneca und Ovid hervor (a. a. O. p. 35); dass der erzürnte Hippolytos sie ebenfalls (vgl. Seneca V. 706 ff) mit dem Schwerte bedrohte, habe ich zu erweisen gesucht (a. a. O. p. 36. 112). Unser Bild, auf das keine der vorgeschlagenen Deutungen passt, bestätigt die Richtigkeit jener Annahmen.

93) Abgebildet Helbig T. VI a.

scheint'. Ueber der Jägerin bemerkt man hinter einem Felsen zwei weibliche der Scene zuschauende Ortsgottheiten. — Man hat die verliebte Jägerin Artemis genannt[94]) und doch widerspricht dies der Auffassung des ganzen Alterthums von Artemis als keuscher Göttin, an die selbst der sonst um galante Abenteuer nicht verlegene Witz der Alexandriner sich nicht gewagt hat. '*tela Cupidinis odit*' sagt Ovid (*Ars Amat.* I, 261 vgl. Kallimachos Diana 264) von ihr, und bei Lukian (*dial. mort.* 19, 2) frägt Aphrodite ihren Eros, warum er Artemis nie verwunde. Würde wohl die spätere beispielfrohe Poesie sich die gefallene Artemis haben entgehen lassen, wenn es galt, die Allmacht des Eros zu feiern?[95]) — Unser Bild stellt nicht Artemis selbst, sondern 'eine der Artemis gleiche Jägerin' dar[96]). Jägerjungfrauen sind ein Lieblingsgegenstand alexandrinischer Poesie[97]), doch auf keine derselben[98]) passt die dargestellte Situation, ohne dass man die Ueberlieferung willkürlich ausschmückte. Vergil (*Aen.* IV, 136 ff.) lässt in Nachahmung der Alexandriner die verliebte Dido in leicht geschürztem Gewande mit Aeneas auf die Jagd gehen, was zeigt, wie leicht man mit diesem Costüm bei der Hand war. Dass Phaedra, die ja schon bei Euripides (Hipp. V. 215 ff.) den Wunsch ausspricht, in den Wald zu eilen, Hunden zuzurufen und Jagdspeere zu schleudern, die nach Ovid (*Her.* IV, 103) dem jagenden Hippolytos versichert: *ipsa comes veniam* e. q. s., nach einer alexandrinischen Version ihrem Geliebten als Jägerin in den Wald nacheilte,

[94]) Helbig erkennt in dem Jüngling Aktaeon, Dilthey (*Bullett. dell' Inst.* 1869 p. 151) den Orion der Kretischen Sage. Maass (*Bullett. dell' Inst.* 1882 p. 156 ff.) meint, es sei die boeotische Orion-Sage dargestellt. Keine dieser Deutungen wird der Situation des Bildes gerecht; gerade darauf kommt es aber an.

[95]) Auch Orion scheint nach der geläufigen Version nur der *tentator Dianae* (*Hor. Od.* III 4, 71), nicht ihr Geliebter gewesen zu sein.

[96]) Kekulé a. a. O. p. 5. — Uebrigens ist das üblichere Costüm für Artemis auf pompeianischen Bildern vielmehr langer Chiton und Mantel; die Zackenkrone aber kommt bekanntlich nicht ihr allein zu.

[97]) Echt alexandrinisch ist unser Bild, das zeigt sein Gegenstück (Helbig No. 821 Erotennest); vgl Trendelenburg a. a. O. p. 5.

[98]) Sie sind alle aufgezählt von Rohde Gr. Rom. p. 148; vgl. Dilthey *de Call. Cyd.* p. 43, 1.

ist eine naheliegende Vermuthung, welche ich andern Ortes weiter begründet habe[99]). So könnte Phaedra, fast mädchenhaft scheu aufgefasst, unser Bild zeigen: sie hat gestanden, für wen sie gekommen ist; Hippolytos giebt ihr dafür harte Worte, die Amme, hier mehr als jugendliche Begleiterin dargestellt, schlägt sich ins Mittel. — Für eine Ortsgottheit ist diese Figur zu nahe an der Handlung betheiligt[100]). Freilich erscheint in der von Sogliano (No. 119) beschriebenen Replik an dieser Stelle eine sitzende Frau mit Pedum, die doch wohl als Ortsgottheit zu fassen ist, dafür sind aber die auf unserem Bilde deutlich als Ortsgottheiten charakterisirten Figuren dort zu Dienerinnen der Phaedra geworden, von denen die eine zwei Speere hält. Hinter Hippolytos, bemerkt Sogliano, erhebe sich *un pilastro sormontato da un altro turcasso,* vermuthlich die Andeutung eines Artemis-Heiligthums. Ich brauche nur an das Tempelchen der Sarkophag-Darstellungen zu erinnern; aber was wichtiger ist: bei Seneca wird der Antrag in der That vor einem Artemis-Heiligthum gemacht (vgl. V. 424, 708 ff.); dadurch erhält die ganze Scene eine eigenthümliche Pointe[101]).

Kehren wir nun zu jener geschlossenen Reihe von Hippolytos-Bildern zurück, so wird meine Annahme einer Verwandtschaft zwischen pompeianischen Bildern und dem für die Sarkophag-Darstellungen supponirten Urtypus vollkommen gesichert erscheinen, wenn es gelingt, ein Bindeglied zwischen diesen und jenen nachzuweisen. Ein solcher Uebergangstypus, wie ich ihn nennen möchte, liegt nun deutlich vor in dem römischen Bilde der Titus-Thermen (Taf. 7, 3). Hier ist rechts Phaedra in einem breiten Sessel sitzend dargestellt, umgeben von drei Dienerinnen, von denen zwei stehen, während die dritte neben Phaedra auf der Erde sitzt. In der Mitte sieht man Hippolytos, dem die von rechts herangetretene Amme gerade den Antrag macht;

[99]) *De Hipp. Eur.* p. 123; hier ist auch das Bild berührt.

[100]) Vgl. Friederichs Philostrat. Bilder p. 248. Schreiber Arch. Ztg. 1880 p. 147.

[101]) Die genaue Beschreibung Sogliano's lehrt, dass Eros gerade wie auf diesem Bilde einen Pfeil in den Händen gehalten haben musste, was jenem entging.

zwischen ihr und Phaedra, dieser zugewandt, steht Eros[102]) und zeigt mit der erhobenen Linken auf Hippolytos, wie in der Ekphrasis des Chorikios Eros auf ein Bild des Hippolytos als den Urheber von Phaedra's Liebesqualen hinweist[103]). Auf der andern Seite sind zwei Diener beschäftigt, ein Pferd zu führen, während ein lebhaft ausschreitender Knabe zwei Hunde an der Leine hält. — Helbig (Unters. p. 338 ff.) knüpft an einen Vergleich zwischen unzweifelhaft verwandten aus Rom und Pompeji stammenden Bildern die Bemerkung, dass in Rom die unmittelbare Nähe von griechischen Originalen einen verfeinernden Einfluss auf die Reproduktion der Wandmaler ausgeübt zu haben scheine, während die Thätigkeit ihrer campanischen Collegen durch weniger günstige Verhältnisse bedingt worden sei. In unserm Falle liegt die Bedeutung der in Rom gefundenen Bilder darin, dass sie den ursprünglichen Bestand der Composition treuer gewahrt haben, während die Decorationsweise pompeianischer Wände gebieterisch eine Verkürzung forderte[104]). Auf den pompeianischen Bildern erscheinen in der Umgebung Phaedra's keine Dienerinnen mehr, das Bild der Titus-Thermen (*a*) hat deren drei, das andere ebenfalls aus Rom stammende Bild (*b*) nur noch eine beibehalten. Auf den pompeianischen Bildern und dem einen römischen (*b*) fehlt Eros ganz[105]), auf *a* ist er beibehalten; Eros verbindet hier, wie Jahn (a. a. O.) treffend bemerkt, die beiden Gruppen anschaulich mit einander. In einem pompeianischen Bilde (*c*) übernimmt die hier wie auf den römischen Bildern rechts dargestellte Phaedra[106]) selbst diese Rolle, indem sie mit erhobener Linken und ausgestrecktem Zeigefinger auf Hippolytos zeigt[107]). Auch die Hunde sind hier beibehalten und in geschicktester Weise verwerthet; der eine, neben seinem Herrn stehend, schaut erstaunt und befremdlich dem Vorhaben der Amme zu, während der andere ihre Füsse beschnüffelt[108]). Ueberhaupt ist die ganze Darstellung nicht ohne tiefere Empfindung und steht unter den verwandten pompeianischen Bildern obenan.

[102]) Eros flügellos würde auch ohne die von mir besprochenen Analogien aus Hippolytos-Darstellungen nicht auffallen; dass nichts besonderes hinter der Flügellosigkeit zu suchen sei, zeigen die von Jahn (a. a. O. p. 247 ff.) zusammengestellten Beispiele; vgl. auch Jahn Ber. d. sächs. Ges. d. Wiss. 1848 p 46, Friederichs Philostrat. Bilder p. 243, Michaelis Arch. Ztg. 1879 p. 171 ff. — Die Dichter suchen jeder auf seine Weise den unbeflügelten Eros zu einer geistreichen Pointe zu verwerthen: nach Aristophon (Athen. XIII 563 b, Meineke Frg. com. III, 361) zürnten die Götter heftig auf Eros wegen der unter ihnen verursachten Zwistigkeiten und nahmen ihm seine Flügel:

ἀποκόψαντες αὐτοῦ τὰ πτερά,
ἵνα μὴ πέτηται πρὸς τὸν οὐρανὸν πάλιν,
δεῦρ' αὐτὸν ἐφυγάδευσαν ὡς ἡμᾶς κάτω κτλ.

Der Epigrammatiker Marianos (Anth. Pal. XVI, 201) hingegen erkennt in dem weder mit Flügel noch Bogen oder Fackel ausgerüsteten Eros den himmlischen im Gegensatz zum irdischen von der Aphrodite Pandemos erzeugten. Nach Properz (III. 12. 14 ff. H.) könnte das Fehlen der Flügel auf beständige Liebe deuten; Properz imitirt hier die bekannten Klagen anderer Dichter über den Unverstand der Erotenmaler (vgl. z. B. Eubulos Athen. XIII, 562 c). Die Beflügelung wird gewöhnlich auf den leichten uud unbeständigen Sinn der Liebenden gedeutet; vgl. Properz a. a. O. 5 ff. Serv. Verg. Aen. I 663 Cornut de nat. deor. XXV p. 140 Os.; endlich auch Plato Phaedr. 252 *C*.

[103]) Boiss. p. 163: *δεξιᾷ τε χειρὶ ἐνί τε ταύτης δακτύλῳ δείκνυσι μετέωρον ἐν χρώμασιν τὸν Ἱππόλυτον.*

[104]) Vgl. Helbig Unters. p. 233 ff.

[105]) Es ist meines Wissens bisher unbeachtet geblieben, wie auffallend häufig Eros auf solchen pompeianischen Bildern fehlt, wo man ihn dem Stoff nach erwartet. So kommt er auf den Ledabildern (Helbig 140 ff.) nur einmal vor; in den Darstellungen von Liebesabenteuern des Apoll (205 ff.) nur zweimal, in den elf Galataeabildern (1042 ff.) nur dreimal. Viermal fehlt er in den Darstellungen der von Dionysos überraschten Ariadne (1233 ff.), während er dreimal dargestellt ist. Er fehlt ganz beim Parisurtheil (1281 ff.). Auffallen muss es auch, wenn Eros auf einem Vasenbilde (Overbeck *Her. Gal. T.* XII. 8) bei der Begegnung von Paris mit Helena zugegen ist, dagegen auf dem verwandten Stabianer Wandgemälde (No. 1288) fehlt (vgl. Helbig Unters. p. 240). Gewiss hat nicht die auf Wandgemälden gebotene Möglichkeit einer psychologischen Charakteristik Eros verdrängt; vielmehr erkenne ich in seinem Schwinden den Einfluss italischen Geistes, der auch auf späten unteritalischen Vasenbildern und in der etruskischen Kunst den Liebesgott beseitigen half. Eros, in feiner und sinniger Weise die geheimen Gewalten menschlichen Gemüthslebens veranschaulichend und menschliches Handeln in den verschiedensten Situationen belebend, ist das schönste Erbstück echt attischen Geistes, für das italische Schwerfälligkeit und realer Sinn kein rechtes Verständniss mehr hat. Die zahlreichen tändelnden Erotendarstellungen können nichts dagegen beweisen, weil hier Eros gleichsam Selbstzweck ist und als selbstandiges Sujet von Alexandria übernommen wurde. Diejenigen Kunstgattungen, welche, wie die Sarkophagbildnerei, ihren Vorbildern wenig selbständig gegenüberstanden, behielten ihn noch am längsten bei.

[106]) In den übrigen pompeianischen Bildern sieht man Phaedra auf der linken Seite sitzen.

[107]) Jahn sagt (a. a. O. p. 319), ihm sei die Bewegung nicht ganz deutlich. Erst der Eros von *a* macht sie verständlich.

[108]) Auf *f* ist nur ein Hund dargestellt.

Eine künstlerische Individualität hat die in der Vorlage gegebene Situation durch veränderte Auffassung neu gestaltet — man beachte das Schreibtäfelchen[109]) — ohne doch von jener empfindlich abzuweichen. Auch die übrigen in demselben Zimmer gefundenen Bilder athmen einen frischen und neuen Geist[110]). — Die von der üblichen Darstellung abweichende Haltung Phaedra's auf dem Bilde der Titus-Thermen (*a*[111]) — ihr Haupt ruht auf der aufgestützten Rechten — kehrt wieder in dem pompeianischen Bilde *f*. Phaedra verhält sich in den Bildern *adf* dem Antrage gegenüber ganz theilnahmlos, sie scheint vielmehr in ihre eigenen Gedanken versunken[112]); schon dieser unbewusste Anklang an die berühmte Kranke zeigt, dass ihre Gegenwart nicht durch die Situation geboten war. Die Figur der Phaedra bleibt trotz aller Versuche, sie in nähere Berührung mit der Antragscene zu bringen, ein mehr oder minder fremder nur äusserlich haftender Bestandtheil der Composition. Dies tritt auf dem Bilde der Titus-Thermen (*a*), welches den ursprünglichen Bestand der Scenen treuer gewahrt hat, nur um so deutlicher hervor. Die Geberden der Dienerinnen deuten noch darauf hin, wozu diese einst erfunden waren: sie beschäftigen sich mit dem Leiden ihrer Herrin. Und welcher Widerspruch liegt doch darin, wenn Phaedra in einem breiten reich behangenen Sessel bequem sitzend, die Füsse auf einem Schemel, wie in ihrem Gemache dargestellt ist, während eine Dienerin sich neben ihr im Grünen niedergelassen hat. Man befindet sich ja in der That im Freien.

Bedurfte es ferner des hinweisenden Eros, da sich die ganze Darstellung doch nur so verstehen lässt, dass Phaedra die Amme abgeschickt hat? Nicht der Sinn, sondern die Composition forderte diese Figur; man verwandte den Eros, der sich sonst an Phaedra's Kniee schmiegt, dazu, die beiden getrennten Scenen in einen äusserlichen Zusammenhang zu bringen. Endlich aber springt die Aehnlichkeit unseres Bildes mit den entsprechenden zusammengezogenen Sarkophag-Darstellungen sofort in die Augen. Die trauernde Phaedra unter ihren Dienerinnen, der Antrag, das abgeführte Pferd, die an der Leine gehaltenen Hunde[113]), das sind dieselben Elemente derselben Composition, und wie man jetzt hinzufügen kann: in derselben Verschmelzung. Dies trotz der grossen Freiheit, welche sich die Maler ihren Vorbildern gegenüber nahmen, noch jetzt constatiren zu können, macht die Annahme unabweislich, dass Wandbilder und Sarkophage auf denselben Urtypus zurückgehen, der in einer die liebeskranke Phaedra und den Antrag getrennt behandelnden malerischen Composition zu suchen ist. Das Bild der Titus-Thermen (*a*) zeigt nun, dass auch die Verschmelzung beider Scenen von der Malerei angebahnt wurde. Gleichwohl wird man gut thun, in diesem Punkte die Selbständigkeit der Sarkophagbildnerei nicht ohne Weiteres zu läugnen, da ja Verschmelzung von Scenen ein durch beschränkte Raumverhältnisse oft genug gebotener Kunstgriff war. Ich begnüge mich mit dem Nachweis eines in Malerei und Plastik verwandten Entwicklungsganges.

10.

Der Pariser und Agrigentiner Sarkophag (*AB*) sind auch in den noch nicht besprochenen Darstellungen von Hippolytos' Untergang und der Jagd verwandt: waren etwa auch hier bekannte malerische

[109]) Auf *b* liegt ein Diptychon am Boden; auf *a* ist nichts von einem Briefe zu sehen; allein man thut gut, auf Einzelheiten dieses Bildes kein zu grosses Gewicht zu legen, da manche Abweichung den Zeichnern zur Last fallen mag.

[110]) Strafe der Psyche (Helbig No. 854; vgl. Jahn a. a. O. p. 181 ff.) und das viel besprochene Iphigenien-Bild (Helbig No. 1305), welches nach einer alexandrinischen an Euripides (*Iphig. Aul.* 1411) anknüpfenden Sagenversion den um die verlorene Geliebte trauernden Achill zeigt (Lykophr. *Alex.* 183 ff. Tzetz. und Schol. 324, Schol. und Eustath. Dionys. Perieg. 306, Nikander bei Ant. Lib. XXVII Schneider *Nicandrea* p. 64). In der geflügelten Statue auf dem tempelartigen Gebäude ist vielleicht Eros zu erkennen. Bei Nikander kam auch das Opfer selbst vor: *πρὸς δὲ τὸν βωμὸν ἀγομένην* (sc *Ἰφιγένειαν*) *οἱ μὲν ἀριστεῖς οὐ προσέβλεψαν, ἀλλὰ πάντες ἔτρεψαν ἄλλῃ τὰς ὄψεις.* Der Zusatz erinnert an Bildwerke.

[111]) Hier mag indess die Abbildung kaum sichere Gewähr bieten.

[112]) Ich glaube, dass Helbig (Unters. p. 201) mit Unrecht in der Phaedra von *d* die kokette Weltdame erkennt. Denn dieser Phaedra gleicht vollkommen das in Liebesgedanken versunkene Mädchen No. 1429. Etwas Kokettes liegt eher in dem Motive des römischen Bildes *b*.

[113]) Vgl. z. B. die Sarkophage *H K M*.

Compositionen, vielleicht gar an die im Vorhergehenden besprochene sich anlehnend und diese zu einem grösseren Cyclus erweiternd, massgebend? Die Frage ist in Bezug auf die Darstellung vom Tode des Hippolytos sehr wohl berechtigt, da ja malerische Behandlung dieses Gegenstandes monumental und litterär bezeugt ist, wie ich früher nachwies. — Prüfen wir also kurz die Darstellungen. Die gleiche Behandlung des Gegenstandes zeigt sich sogleich darin, dass in der Höhe über den Pferdeköpfen kaum erkennbar der beschuppte Kopf des Stieres zum Vorschein kommt, während beide Male links ein berittener Begleiter den aufgeregten Thieren in die Zügel fällt; auch das diesen zunächst dargestellte Pferd rechts ist ganz gleich behandelt. Im Uebrigen zeigt die Darstellung von *B* ein unentwirrbares Chaos. Die Pferde gehen nicht eigentlich mit dem Wagen durch, sondern springen in unmöglichen Stellungen gegen die Deichsel an, während von dem Wagenkasten gar nichts zu sehen ist. Hippolytos liegt schon todt, wie es scheint, am Boden; dass er geschleift werde, kann man aus der Darstellung nicht entnehmen.

Auf *A* ist Alles übersichtlicher, wie schon Brunn (a. a. O. p. 46) angedeutet hat: die Handpferde revoltiren, aber die Ziehpferde sind noch an der Deichsel; der Wagen, obschon gebrochen, ist deutlich erkennbar. Hippolytos, auf die Erde geschleudert, klammert sich an den Wagenkasten; die Zügel sind ihm nach Art römischer Wagenlenker hinter dem Rücken herumgelegt, so dass er dem Tode durch Schleifung nicht mehr entrinnen kann, wie Ovid (*Met.* XV, 524 sq.) Hippolytos erzählen lässt:

excutior curru, lorisque tenentibus artus
viscera viva trahi e. q. s.

Auf *A* ist rechts ein Jüngling hinzugefügt, der in der Linken einen Stab hält und die Rechte erhebt, etwa um ebenfalls das Pferd zu beruhigen? Diese steife, in völlig ruhiger Haltung dargestellte Figur scheint mir mit der Composition in zu losem Zusammenhang zu stehen, um für dieselbe erfunden zu sein. Indess entspricht der Jüngling ungefähr dem berittenen Begleiter und giebt der Darstellung Abschluss und Symmetrie: sollte er vielleicht an die Stelle eines zweiten berittenen Begleiters getreten sein, den man aus Mangel an Raum fortliess? Auch Philostratos (*Imagines* II, 4) spricht von mehreren.

Wenn nun auch die Darstellung von *A* bei Weitem den Vorzug vor der andern verdient und für unsere Untersuchung allein in Betracht kommen kann, so treten ihre Mängel und inneren Unwahrscheinlichkeiten an sich darum nicht minder zu Tage. Dass der Stier das ganze Unheil allein angerichtet habe, wird aus seinem kaum erkennbaren Kopf niemand errathen. Wie aber konnte ein berittener Begleiter — abgesehen davon, dass keine Dichtung von solchen zu erzählen weiss — Ordnung in das Chaos bringen, da doch das Ungeheuer naturgemäss in erster Reihe gerade die losen nur berittenen Pferde zu wilder Flucht anspornen musste? Mit richtigem Takt fasst daher Philostratos (a. a. O.) die Situation vielmehr so: *διεπτόηνται καὶ οἱ τῶν ὀπαδῶν ἵπποι καὶ τοὺς μὲν ἀποσείονται, τοὺς δ' ἄγχοντας (ποι) ἤδη φέρουσιν.* —

Der nächtliegende Schluss, dass die Darstellung der Sarkophage gar nicht für die Hippolytos-Sage erfunden sei, wird bestätigt durch einen Blick auf die Phaethon-Sarkophage. Hier ist in der Mitte gewöhnlich der umgeschlagene Wagen dargestellt, aus welchem Phaethon herabfällt, während sich der rasenden Sonnenpferde verschiedene göttliche Wesen annehmen[114]); z. B. reitet in mehreren Darstellungen[115]) je ein Dioskur[116]) von beiden Seiten auf die Sonnenpferde zu, die in ganz ähnlichen Stellungen wie auf dem Petersburger Hippolytos-Sarkophag (*A*) dargestellt sind; auch das Joch der Deichsel bemerkt man dort wie hier zwischen den Ziehpferden noch in seiner richtigen Lage[117]), während

[114]) Vgl. Wieseler Phaethon p. 52 ff. Das Eingreifen Berittener ist hier berechtigt, da ja nur das Unvermögen des Wagenlenkers die Verwirrung herbeigeführt hat; anders in der Hippolytosfabel.

[115]) Sarkophag-Relief in Villa Borghese (Winckelmann *Mon. ined.* 43. Millin *Gall. myth.* XXVII, 83. Guigniaut *Rel. de l'ant.* LXXXV, 305), im Louvre (Wieseler Taf. No. 1), in der Villa Pacca (*Annali dell' Inst.* 1869. *tav. d'agg. F*). Auf einem in Rom befindlichen Relief (Wieseler Taf. No. 4) reiten beide Dioskuren hintereinander von links heran.

[116]) Vgl. Wieseler *Annali dell' Inst* 1869 p. 134, wo sie Phosphoros und Hesperos genannt werden.

[117]) Besonders auffallend in dem Relief der Villa Borghese.

der deutlich erkennbare Wagen nach hinten übergeschlagen ist. Aber bis auf Einzelheiten stimmt vor Allem der florentinische Sarkophag (Wieseler Taf. No. 5) mit dem Hippolytos-Sarkophag überein; nicht nur dass die Stellungen der Pferde vollkommen identisch sind, hier erscheint links, ebenso wie auf *A*, über dem linken Handpferd hervorragend, ein berittener, mit Fackel ausgerüsteter Jüngling — vermuthlich Phosphoros[118]) — der die erhobene Rechte nach den Köpfen der Sonnenrosse ausstreckt: Alles genau wie auf dem Hippolytos-Sarkophage. Eine weitere Parallele bietet der dem Florentiner Sarkophag verwandte Pariser Cameo (Wieseler Taf. No. 10). Wie es für die Poesie ein naheliegender Gedanke war, das Schicksal beider Heroen zu vergleichen[119]), so hat die bildende Kunst eine Uebertragung der Darstellungsformen in der angedeuteten Weise nicht gescheut[120]). — Für den Stier freilich war in der übertragenen Composition ein eigener Platz nicht vorgesehen, und so erklärt es sich, wenn das Ungeheuer mehr angedeutet als dargestellt wurde. Die zahlreichen Darstellungen des Unterganges von Hippolytos auf etruskischen Urnen sind deutlicher; sie hatten offenbar eine andere Vorlage.

Auf der letzten Seite der in Rede stehenden Sarkophage (*AB*) ist die Jagd des Hippolytos dargestellt. In der Meleager- und Adonis-Sage spielt die Jagd selbst eine hervorragende Rolle, nicht so im Hippolytos-Mythus. Die Liebe des Hippolytos zur Jagd ist durch die Antragscene, wo er an der Spitze eines Jagdzuges erscheint, hinreichend illustrirt,

118) Vgl. Wieseler Phaethon p. 53 ff.

119) Der bei Seneca den Tod des Hippolytos schildernde Bote macht diesen Vergleich V. 1088 ff.:

sensere pecudes facinus — et curru levi,
dominante nullo, qua timor iussit ruunt.
talis per auras non suum agnoscens onus
Solique falso creditum indignans diem
Phaethonta currus devio excussit polo.

Die geschilderte Situation erinnert auffallend an die Bildwerke.

120) Purgold (Arch. Bemerk. z. Claud. u. Sidon. p 57, 1) erklärt gewiss mit Recht die auf dem Sarkophag Pacca am rechten Ende trauernd sitzende Gestalt für Helios, welchem die Botschaft vom Tode des Phaethon gebracht wird Er erinnert an denselben Abschluss der Darstellung auf den Hippolytos-Sarkophagen *F G*. Diese weitere Analogie kann indess nichts beweisen; denn ähnliche Darstellungen von Botenberichten gab es vermuthlich genug.

und so kann man eine besondere Darstellung der Jagd als Erweiterung jener Original-Composition nicht voraussetzen. Der römische Sarkophag dagegen brauchte die Jagd selbst; denn für die Römer gab es kein passenderes Sinnbild der Tapferkeit des Verstorbenen[121]). Hippolytos, allein beritten oder auch von Berittenen begleitet, das ist eine hervorragende Eigenthümlichkeit dieser Jagddarstellungen[122]); zu Hippolytos gehört eben der ἵππος. Im Uebrigen finden sich Uebereinstimmungen genug mit Adonis- und Meleager-Jagden; doch erst eine eingehende Untersuchung könnte Aufschluss darüber geben, ob und wie weit z. B. der berühmte Meleagertypus Einfluss auf spätere Jagddarstellungen gehabt hat.

Uebrigens scheint auch die grössere Uebung den Sarkophagarbeiter in dieser Art von Darstellungen zu Freiheiten in der Ausführung verleitet zu haben; die entsprechenden Seiten von *A* und *B* zeigen viel grössere Abweichungen von einander als sonst, so dass man sich fast scheut, hier eine bestimmte Vorlage anzunehmen[123]).

11.

Das Resultat der vorhergehenden Untersuchung war negativ: es fehlt an jedem Anhalt, um in jener malerischen Original-Composition, aus der die entsprechenden späteren Hippolytos-Darstellungen abgeleitet sind, noch andere Scenen der Fabel als die liebeskranke Phaedra und den Antrag vorauszusetzen. Die erhaltenen Wandgemälde bestätigen das Resultat. Denn es kann unmöglich Zufall sein, dass wir hier die Bestandtheile gerade dieser Scenen, und nur dieser wiederfinden. Ist nun auch kein Wandgemälde erhalten, das noch die ursprüngliche Trennung der Scenen gewahrt hat — denn auch das Bild der Titus-Thermen gehört schon dem Uebergangsstadium an — so könnte doch das von Chorikios beschriebene doppelscenige Bild[124]) als Beweis meiner Ansicht gelten. Es gilt also der

121) Vgl. Helbig, *Annali dell' Inst.* 1863 p. 94.

122) Hierüber handelt eingehender Jahn a. a. O. p. 308.

123) Virtus, die Begleiterin des jagenden Hippolytos auf späteren Darstellungen, fehlt hier noch.

124) Boiss. p. 156 ff. Der Text ist leider sehr verderbt und durch Lücken entstellt.

Frage näher zu treten, wie weit seine Beschreibung Glauben verdient.

Der Umstand, dass wir von Chorikios nur zwei auf Kunstwerke bezügliche Ekphraseis kennen, erschwert die Controle[125]). Das Horologium ist zudem mehr ein kunstreich verziertes Wunderwerk der Mechanik[126]), als ein eigentliches Kunstwerk, welches durch Analogien zu belegen wäre. Als Ort der Aufstellung wird ein bestimmtes Local in der Stadt genannt und wir müssen dem Rhetor schon glauben, dass dies Werk, dessen complicirter Mechanismus uns allerdings an das Unglaubliche zu grenzen scheint, dort aufgestellt und wirklich so eingerichtet war, wie er es beschreibt, falls nicht der Mechaniker widerspricht und die Grenze des Möglichen überschritten findet. Dagegen ist der Beschreibung des Hippolytos-Bildes gegenüber unsere Kritik nicht ganz hülflos. — Zunächst muss auffallen, dass hier dem Rhetor selbst an einer äusseren Beglaubigung des Bildes nicht gelegen zu sein scheint, da er den Ort der Aufstellung in seiner Vaterstadt verschweigt. Die Beschreibung leitet als echte Ekphrasis vielmehr ein Lobgesang auf Eros ein, statt dass wir über den Maler, die Verhältnisse des Bildes u. s. w. aufgeklärt würden. An der Spitze desselben (*ἐπ᾽ ἄκρου τῆς γραφῆς* Boiss. p. 172) sollte der Donator, ein gewisser Timotheos, ein reicher und vornehmer Bürger, welcher der Stadt viele Wohlthaten erwies, dargestellt sein[127]), und in seinem Lobe gipfelt auch schliesslich die Beschreibung des Rhetors; ein bedeutsamer Fingerzeig. Denn entschliesst man sich auch schwer, die ganze Ekphrasis nur als erfunden zu betrachten, um diesen Mann zu feiern, so ist doch so viel klar, dass je reicher das Bild vom Ekphrasten ausgestattet wurde, um so glänzender auch das Verdienst des Stifters erscheinen musste.

Von verdächtigen Nebendingen erwähne ich zunächst die in nicht weniger als fünf Scenen zerlegte Darstellung des Zweikampfes zwischen Menelaos und Paris, welche über dem Hauptbilde angebracht war (Boiss. p. 169 ff.): die Fahrt des Priamos mit Antenor zum griechischen Lager, seine Ankunft dort, die erste Phase des Zweikampfes[128]), das Eingreifen Aphrodite's in denselben, endlich die Wiedervereinigung von Paris und Helena im Thalamos durch Aphrodite. Diese Bilder sind freie Illustrationen zu Ilias III, 311 ff., worauf sich der Sophist auch zweimal ohne Hehl beruft. Sollte wirklich ein Maler auf den sonderbaren Gedanken gekommen sein, diesen Zweikampf und die an sich ganz bedeutungslosen Vorbereitungen dazu mit solcher Breite zu schildern? Vielmehr verräth sich deutlich die Nachdichtung auch in Folgendem: in der Ilias befindet sich Paris von Anfang an auf dem Schlachtfelde und der Dichter braucht seine Gegenwart später nicht besonders hervorzuheben. Für die Bilder fehlt aber diese Voraussetzung und trotzdem wird gerade des Paris, der herausforderte, bei den Vorbereitungen zum Zweikampf kaum gedacht[129]), während der Sophist alle andern Personen genau beschreibt. Es kann schwerlich Zufall sein, dass die Episode gerade dem Homer entlehnt ist: diesen führt Chorikios stets im Munde und leitet aus ihm auch sonst mit Vorliebe seine Themen ab, wohl nach dem Vorgange seines Lehrers Prokop[130]).

In den Hauptdarstellungen tritt die Scenerie auffallend hervor. Hier sehen wir in das Innere eines glänzenden Königspalastes mit Säulenhallen, Nischen

125) Die gelegentlich in seinen Reden eingestreuten kurzen Beschreibungen christlicher Bilder können nicht in Betracht kommen, weil sie keine selbständigen Ekphraseis sind; vgl. darüber Bertrand *un critique d'art dans l'antiquité* p 279 ff.

126) Vgl. Stark Gaza und d. Philist. Küste p 601 ff.

127) *ἀλλὰ τίς τῶν παρόντων θαυμάτων ἡ πρόφασις; τίς δὲ ταύτας φιλοτιμεῖται τῇ πόλει τὰς χάριτας; ἀνὴρ οὗτος ἐπ᾽ ἄκρου τῆς γραφῆς ἐξέχων κτλ.* Sein Name wird auf gekünstelte Weise umschrieben: *τῷ παιδὶ τοῦ Κόνωνος τὴν αὐτὴν ἔχων προσηγορίαν καὶ τύχην.* Die *τύχη* des Timotheos ist wieder ein rhetorischer Topos; vgl. Plutarch *Sulla* 6, *de Herod. malign.* 7, Schol. Demosth. Olynth. III 36,10 M. Dio Chrysost. Or. LXIV p. 212 D. Aelian Var. hist. XIII 43. Wer aber jener späte Timotheos gewesen sei, lässt sich nicht ausmachen; vgl. Stark a. a. O. p. 604.

128) Dass dies nach des Rhetors Worten eine Scene für sich bilde, hat Matz (*de Philostr. in describ. imag. fide* p. 18, 1) mit Recht hervorgehoben.

129) Nur die beiläufige Bemerkung: *Μενέλαος δὲ ὁπλίτης ἀγαθὸς καὶ πρὸ τῆς μάχης καταπλήττει τὸν βάρβαρον* deutet auf die Anwesenheit des Paris.

130) Von diesem gab es *βιβλίον ὅλον στίχων Ὁμηρικῶν, μεταφράσεις εἰς ποικίλας λόγων ἰδέας ἐκμεμορφωμέναι* (Phot. Cod. CLX).

für Statuen, einem mit Darstellungen geschmückten Friese [131]); auf dem Dach wird ein Pfau und ein sich schnäbelndes Taubenpaar sichtbar, während ein Hain mit hohen Bäumen den Palast beschattet. Dort breitet sich eine reiche Wald- und Hügellandschaft vor den Blicken der Beschauer aus, deren verschiedene Gründe Darstellungen von genreartigen Episoden beleben. Auch der eigentliche mythische Vorwurf ist hier zu einer solchen umgebildet: die Amme, welche Phaedra's Brief überbracht hat, wird zur Strafe von einem jugendlichen Sklaven geprügelt; ein greiser Diener, der Falkenier, schlägt sich für sie ins Mittel. Höher hinauf am Bergesrücken bemerkt man Heerden und einen vom Alter gebückten Hirten, der ebenfalls das traurige Schicksal der Amme bemitleidet und sich mit erhobener Hand für sie verwendet, während ein anderer Hirte und zwei Bauersfrauen, von denen die eine ihr Kind auf den Schultern trägt, im Hinaufsteigen des Berges begriffen sind, nicht ohne Theilnahme umschauend. Weiter ist ein zur Jagdgesellschaft gehöriger Reiter mit seinen Begleitern sichtbar, von denen einer über den traurigen Vorgang Thränen vergiesst, und auf der Höhe des Gebirges eine Ziegenheerde; auch bemerkt man ein in den dichten Wald sich bergendes Wild.

In dem Palast spielt sich ebenfalls eine Episode ab, die mit dem dargestellten Mythus nur in losem Zusammenhang steht: es ist ein stiller heisser Mittag und Theseus schläft auf einer Kline ausgestreckt (*τὸ γόνυ φέρων μετέωρον*). Dabei steht Hypnos und eine Gruppe von Sklaven. Einer derselben hält einen Fliegenwedel und ist stehend eingenickt [132]), ein anderer guckt hinter einer Säule hervor und sucht ihn zu wecken, ein dritter schläft gleich seinem Herrn ausgestreckt. — Die schwüle Nachmittagsstimmung (*μεσημβρίας τὸ πνῖγος*) ist bekanntlich für den Maler kein leichter Vorwurf; die antike Malerei scheint sich überhaupt nicht an der Wiedergabe von Stimmungen versucht zu haben. Dass der Ekphrast vielmehr selbst in Allem, was ich eben von dekorativer Ausschmückung erwähnte, die Rolle des Malers übernommen habe, lehrt ein Blick auf seine andern Declamationen. Man lese nur seine Betrachtungen über den Frühling (Boiss. p. 173 ff.), in denen sich ein fast modern sentimentales Versenken in die Natur äussert; oder die Reden des Hirten, des seefahrenden Kaufmannes beim Herannahen des Frühlings (Boiss. p. 134 ff. 140 ff.). Nicht nur dass der Wechsel von Tages- und Jahreszeiten deutliche Reflexe auf die Gemüthsstimmung wirft, auch das Stimmungsvolle in der Landschaft selbst wird hervorgehoben und mit behaglicher Breite geschildert. Der Sophist führt uns aus der Stadt hinaus auf's Land, erzählt, wie er sich im Grünen gelagert, und entwirft nun ein anmuthiges Bild von der schönen Landschaft, die sich vor seinen Augen ausbreitet. Dem lebhaften Gefühl für Naturschönheit gesellt sich die Vorliebe für das Idyllische: wir werden eingeweiht in die Freuden und Leiden des Hirten, des Landmannes, und der Rhetor versteht es, durch lebendige Detailmalerei seine Schilderungen zu kleinen malerischen Episoden geschickt zuzuspitzen. In der Ekphrasis des Hippolytos-Bildes aber machen sich gerade diese Elemente, die landschaftliche Scenerie und die genrehafte Episode in einer Weise geltend, dass nach unserem Gefühl der mythische Gehalt der Darstellung darunter fast erdrückt wird. — Endlich sei bemerkt, dass Chorikios die Kunst der Detailmalerei auch gern an der Beschreibung von Prachtbauten zeigte [133]), und es darf uns nicht mehr wundern, wenn er die Wohnung des Theseus einem mit dem ganzen Raffinement des späteren Geschmacks ausgestatteten Luxusbau gleichen lässt.

Uebrigens versteht es sich, dass dieser späte Zögling der Rhetorenschule sich nicht hat nehmen

[131]) Rechts Hippolytos auf der Löwenjagd und Hippolytos an der Spitze eines Jagdzuges zu nachkommenden Dienern sprechend, links Theseus im Kampfe mit dem Minotauros und Ariadne am Thor des Labyrinthes jenem den Faden reichend, sowie die attischen Kinder — Ich erinnere an den griechischen Sarkophag (IV) in Constantinopel, auf welchem ausser Hippolytos und Phaedra noch Theseus, Ariadne verlassend, dargestellt ist.

[132]) Diese Figur sowie der Hypnos sind natürlich nur neue Auflagen des Philostratischen Komos (*Imag.* I, 2) und gerade wie der Komos mit Absicht gewählt, um die Kunst der Beschreibung an ungewöhnlichen Körperstellungen zu erproben.

[133]) Vgl. Boiss. p. 84 ff. Bertrand a. a. O. p. 280.

lassen, es in aller Weise seinen Vorgängern, den Philostraten, gleich zu thun, indem er Vergangenheit und Zukunft zur Gegenwart, die Voraussetzung zum Schluss zieht, entweder selbst dichtet oder Dichter zu Hülfe nimmt[134]) und so am leichten Gängelband fortlaufender Erzählung[135]) den Leser über die eigentliche Darstellung hinwegtäuscht. Wenn dann schliesslich noch ein rhetorisches Kunstfeuerwerk, so brillant wie es die Philostrate noch nicht kannten, auf Alles seine glänzenden Reflexe wirft, so wird eine Entscheidung darüber, wie weit die Fiction geht, vollends unmöglich.

Wir sahen bereits, dass in dem Palast der schlafende Theseus dargestellt war. Der Rhetor fährt fort (p. 161): Phaedra aber hält kein Schlaf umfangen. Sie sitzt auf einem Polster, den Rücken ebenfalls an ein Polster gelehnt, während die Füsse ein Schemel stützt; ganz in den Anblick des in der Höhe dargestellten Hippolytos versunken, berührt sie mit den Fingerspitzen die Wange[136]); neben ihr liegt ein Pinakion. Ein schwebender Eros mit Fackel zeigt auf das Bild des Hippolytos, ein anderer steht mit übergeschlagenen Beinen und taucht den Schreibgriffel in ein Tintenfass. Die in Liebesangelegenheiten bewanderte Amme spricht vorwärts gebückt zu Phaedra und demonstrirt ihr etwas an den Fingern[137]). Ausserdem sind Dinerinnen gegenwärtig: zwei stecken in leisem Geflüster die Köpfe zusammen, eine derselben belehrt ihre unkundige Nachbarin durch einen Hinweis auf das Bild des Hippolytos, eine andere erhebt den Arm und legt den Finger nachdenklich an die Wange[138]), wieder eine andere ist beschäftigt, den Schmuck der Herrin aus einem Kästchen zu nehmen. —

Deutlich erinnert diese Scene an die uns bekannten Darstellungen der liebeskranken Phaedra; es finden sich in ihrer ausführlichen Beschreibung (Boiss. p. 162) ausserdem Anklänge an die Scene bei Euripides[139]). Der Brief scheint keine Bedeutung zu haben, sonst müsste ihn wenigstens die Amme oder Phaedra selbst in der Hand halten. Dagegen benutzt ihn der Rhetor geschickt, um diese Scene zu beleben und sie mit der folgenden, wo der Brief übergeben wird, in einen causalen Zusammenhang zu bringen[140]). Eros ermahnt Phaedra zum Schreiben — eine Dichterreminiscenz[141]) — *ἡ δὲ λαβοῦσα γράψει κτλ.* Dann ermahnt die Amme: *πείθει τὴν Φαίδραν εἰποῦσα καὶ οἴχεται, — καὶ ταύτην μὲν, ἐπεί γε θέλει, πρὸς Ἱππόλυτον πέμψομεν.* — Wie roh und unwahrscheinlich erscheint aber die Situation, dass Phaedra gerade neben ihrem schlafenden Gatten — beide sind von Zeugen umgeben — ihren Liebesgedanken nachhängt; und wie sehr verstösst sie gegen den Mythus, der, was sich von selbst versteht, Theseus immer abwesend sein lässt! Lesen lässt sich freilich die launige und amüsante Theseus-Episode sehr gut; auch dient sie dem Rhetor trefflich zu geistreichen Antithesen[142]).

Die zweite Scene zeigt Hippolytos und Daphne an der Spitze eines Jagdzuges[143]). Die Amme tritt

[134]) Vgl. *de Hipp. Eur.* p. 65 ff.

[135]) Boiss. p. 169: *τὴν τοῖς εἰρημένοις ἐπικειμένην γραφὴν τῷ λόγῳ καὶ αὐτοὶ ζωγραφήσομεν.*

[136]) P. 162: *ὁρᾶς δὲ πῆχυν καὶ πάθει λυόμενον, καὶ μόλις ἄκρῳ τῷ δακτύλῳ τὴν παρειὰν ἐπιψαύοντα*; offenbar der für Penelope übliche Gestus. In den Bildern *a f* stützt Phaedra ihr Haupt auf die eine Hand. — Andere Einzelheiten der Beschreibung entziehen sich wegen des lückenhaften Textes unserer Beurtheilung.

[137]) Die Situation erinnert auffallend an den Petersburger Sarkophag *A*.

[138]) Man kann schwanken, ob diese dritte nicht identisch sei mit der von Chorikios zuerst genannten.

[139]) Vgl. *de Hipp. Eur.* p. 66.

[140]) Sogliano (No. 541) bezieht die Darstellung einer sitzenden Frau, neben welcher eine Dienerin mit Schreibtäfelchen und Griffel und eine andere mit einem Korb steht, auf Phaedra. Ob mit Recht, lässt sich nach der Beschreibung allein nicht entscheiden.

[141]) Vgl. *de Hipp. Eur.* a. a O.

[142]) Bei der Beschreibung von Theseus sagt der Rhetor p 160: *Φαίδρα βδελύττεται τῆς ψυχῆς τὸ κάλλος κατανοεῖν ἀγνοήσασα.* Der Gegensatz der Schlaflosen zum Schlafenden p. 161: *Φαίδραν δὲ ἐκείνην οὐ κατέχει νήδυμος ὕπνος.* Weiter heisst es von Phaedra: *πῶς γὰρ δὴ καὶ πείσεις τὸν καὶ σωφρονεῖν ἐπιστάμενον; — βραχύ τι μεταστρέφου, καὶ δίδου τῷ συνοίκῳ τὸ βλέμμα, καὶ μὴ τὸ παρὸν μέμφου, τὰ μὴ παρόντα ζητήσασα. Ἰδοῦ δὲ τὸν σύνοικον καὶ καθεύδοντα, καὶ μεταφέρου τῆς εἰκόνος πρὸς ἣν ἀφορᾷς.*

[143]) Der Rhetor lässt beide während der Antragscene zu Pferde sitzen, beschreibt aber auffallend genug erst am Schluss (p. 166 ff.) ihr Aussehen. Daphne soll mit der Linken das heruntergefallene Gewand und den Jagdspeer halten, zugleich ihren

heran p. 165: *προςελθὸν δὲ τὸ γραΐδιον* —, dann ist wieder von Hippolytos die Rede: *ἀφίησι μὲν τῶν χειρῶν καὶ βδελύττεται, καὶ κεῖται νῦν κατεαγός· καὶ δείκνυσιν τὸ ... ἥματα· ναρκᾷ δὲ τῇ θέᾳ καὶ τὸ μῦσος ἐκτρέπεται, τῇ χειρὶ καθάπερ τι πολέμιον ἀπωθούμενος.* Wir kennen die Situation hinreichend aus Bildwerken: die Amme steht gekrümmt da und Hippolytos macht den bekannten Abscheu kennzeichnenden Gestus; auf dem Wandbilde (*b*) liegt sogar auch der Brief am Boden. Allein Chorikios fährt so fort: *οἰκέτῃ δὲ τὴν τῆς γραὸς δίκην ἐπέτρεψεν, οὐκ ἐλεήσας γῆρας ἀσελγείας διάκονον κτλ.* Dann wird auf zwei Seiten ausführlich geschildert, wie ein Diener sich anschickt, die Alte zu prügeln, wie diese zusammenknickt und auf Abwehr der Schläge bedacht ist, während ein anderer alter Diener und sonstige Nebenpersonen, wie ich bereits hervorhob, ihr Mitleid mit der Amme zu erkennen geben. Die vorhin berührte Situation, welche durch Bildwerke zu belegen ist, hat sich somit gänzlich verschoben, da vor Allem der Gestus des Hippolytos nur verständlich ist, wenn die Amme diesem noch gegenübersteht. — Es bleibt eine lustige Prügelscene, die mit dem eigentlichen Vorwurf der ganzen Darstellung in gar keinem Zusammenhang mehr steht und deshalb auch für den Beschauer unverständlich sein musste. Sie erweist sich von selbst als eitel Blendwerk, nur erfunden, um den Leser zu amüsiren und die Kunst des Ekphrasten in der Beschreibung von ungewöhnlichen Körperstellungen zu zeigen. Die harte Strafe, welche bei Dichtern dem Ueberbringer solcher Anträge angedroht wird[144]), demonstrirt der Rhetor gleichsam ad oculos und giebt so der Liebesgeschichte einen drastischen und affectvollen Abschluss. 'Ist dies schon Tollheit, hat es doch Methode'. — Wenn dagegen vielmehr jene andere uns aus Monumenten bekannte Situation, die Chorikios nur kurz berührt, als eigentlicher Gegenstand der Darstellung vorauszusetzen ist, so hat der Sophist nicht nur eine nicht dargestellte Scene am ausführlichsten behandelt, sondern auch die Handlungen der Nebenfiguren auf diese allein bezogen.

Bedenken erregt endlich auch die dem Hippolytos zugesellte Jägerin Daphne, die in amazonenartigem Costüm und fliegendem Haar dargestellt war[145]). Es kann sich hier nur um einen Einfluss lokaler Sage handeln, insofern Daphne nicht allein in Syrien[146]), sondern auch weiter südlich heimisch gewesen zu sein scheint, worauf das Vorkommen des Namens Daphne für einen Ort in Galilaea superior (Joseph. *bell. Iud.* IV, 1. 1) deutet. Am wahrscheinlichsten ist, dass Chorikios die ihm geläufige Jägerin Daphne für die Virtus römischer Darstellungen einsetzte, schwerlich für Artemis selbst. Denn unerweislich ist Jahn's Annahme (a. a. O. p. 313, 44), Virtus sei nur mit der Artemis des griechischen Originals vertauscht[147]).

Das hat die bisherige Untersuchung gezeigt, so, wie Chorikios es beschreibt, kann das vermeintliche Bild unmöglich ausgesehen haben. Reminiscenzen an Bildwerke sind unverkennbar; sie erscheinen jedoch zu einer Reihe gleichsam in der Ferne vorüberziehender poetischer Bilder verarbeitet, so dass keinesfalls ein bestimmtes Kunstwerk selbst, sondern nur die ungefähre und desshalb proteusartige Erinnerung massgebend gewesen sein kann. Aehnliches ist ja in einzelnen Fällen auch für Philostratos zuzugeben[148]) und man sieht, wie weit seine Manier in späten Zeiten von begabten Nacheiferern noch überboten wurde. Als sehr wahrscheinlich

Abscheu über den Antrag zu erkennen geben; mit welcher Hand hält sie die Zügel?

144) Von Kaunos, der den Antrag seiner Schwester zurückweist, sagt Ovid *Met.* IX, 575 ff.:
proicit acceptas lecta sibi parte tabellas,
vixque manus retinens trepidantis ab ore ministri e. q. s.
Vgl. *de Hipp. Eur.* p. 66.

145) Das erwähnt auch Ovid *Met.* I, 477. 497 ff. ausdrücklich.

146) Vgl. Pausan. VIII, 20. 2. Philostrat *Vita Apoll. Tyan.* I, 16. Eustath. *Dionys. Perieg.* 916. Bekanntlich hiess die berühmte von Seleukos dem Ersten gegründete Stadt bei Antiochia Daphne; vgl. O. Müller *antiq. Antioch.* p. 42 ff. Helbig Rh Mus. XXIV p. 253. Ein *Δάφνης κλέτας* bei Agathias Anth. Pal. IX, 665.

147) Bei Meleager-Jagden tritt erst 'auf einer Reihe von Bildwerken späterer Zeit' Artemis persönlich unter den Jägern auf, Surbeer d. Meleager-Sage p. 106. — Die griechische Kunst hat nur in entscheidenden Momenten die Gottheit selbstthätig in die Handlung eingreifen lassen. Virtus war eine römische Erfindung, die durchsichtig genug ist; vgl. Helbig *Annali dell' Inst.* 1863 p. 94.

148) Vgl. meinen Aufsatz Rh Mus. XXXVII. p. 415.

darf bezeichnet werden, dass dem Sophisten gerade jene beiden Scenen vorschwebten, welche meine Untersuchungen für die Malerei voraussetzten, und dass er diese nur in ganz freier Weise ausschmückte und umgestaltete.

12.

Die Erfindung jenes von mir für die zwei Hauptdarstellungen aus der Hippolytos-Sage erwiesenen malerischen Typus der Diadochenzeit zuzuweisen, räth nicht nur die in der Untersuchung über Vorbilder von Sarkophagen und Wandgemälden bisher gemachte Erfahrung: der Stoff selbst, eine verbrecherische Leidenschaft, die vergeblich bekämpft und verheimlicht, dann mit allen Symptomen körperlicher Krankheit zum gewaltsamen Ausbruch kommt, bis Geständniss und Antrag den tragischen Abschluss herbeiführen, ist ja, wie ich gezeigt habe[149]), so sehr ein Lieblingsthema alexandrinischer Poesie und Erzählungskunst, dass man sich wundern müsste, diesem zu psychologischer Characteristik herausfordernden Gegenstand nicht auch in der Malerei jener Zeit zu begegnen. Auch führten mich sichere Anzeichen auf die Vermuthung, dass gerade Phaedra selbst, in alexandrinischer Poesie mit allen Anzeichen schleichender Liebeskrankheit geschildert, das Prototyp für verwandte Figuren geworden ist (a. a. O. p. 122).

Bei den Sarkophagen liegt die Zeitfrage sehr verwickelt, da hier nicht allein der Typus, sondern mehr noch die Arbeit und Ausführung selbst massgebend sind. Für uns kann es sich nur um die ungefähre Angabe der Abfolge einzelner Typen handeln. Dem Sarkophag aus Woburn-Abbey (*C*) habe ich nach *A* und *B*[150]) den ersten Platz angewiesen in der Erwägung, dass der Verfertiger desselben am originellsten arbeitete und dem überkommenen Typus am freiesten gegenüberstand, ohne doch Zuthaten zu machen, sodass der Jagdzug in seiner ursprünglichen Ausdehnung beibehalten werden konnte. Auch schien mir das Relief in künstlerischer Beziehung Noblesse der Auffassung zu verrathen[151]), obschon nicht geläugnet werden kann, dass die gänzliche Verschiebung der Situation, wie sie in *C* vorliegt, sich am leichtesten unter der Voraussetzung einer vorhergegangenen Verschmelzung der originalen Scenen erklärt. Als bester Vertreter eines anderen Typus folgt der Pariser Sarkophag (*F*), vor dem freilich in Bezug auf den Originalbestand der Figuren der Spalatiner Sarkophag (*G*) den Vorzug zu verdienen scheint[152]): beide zeigen eine „in sich wirklich sehr vollendet durchgebildete Composition, die wie ein regelmässiges und doch höchst frei bewegtes Ornament aus lebenden Gestalten zusammengesetzt ist“ (Conze a. a. O. p. 7). Die Darstellung der liebeskranken Phaedra und die Antragscene sind hier noch getrennt gehalten, so dass man eine fortlaufende Illustration des Mythus, oder, besser gesagt, der Tragödie erhält, besonders anziehend dadurch, dass sich keine Figur wiederholt. Die rechte, offenbar für den Schmuck von Sarkophagen erfundene Seite weist bestimmt auf die Tragödie, wie ich anderen Ortes ausgeführt habe[153]); für die übrigen Scenen hat man dagegen, was hervorgehoben zu werden verdient, die geläufige bildliche Tradition ohne weiteres adoptirt, trotzdem diese der Tragödie nicht genau entspricht.

Unzweifelhaft scheint mir, dass der durch die meisten Sarkophage vertretene Typus (*H* ff.) der

149) *De Hipp. Eur.* p. 61 ff. 95 ff.; vgl. Dilthey *de Call. Cyd.* p. 70. Rohde Gr. Rom p. 157 ff.

150) Diese nennt Matz (Arch Ztg. 1872 p. 15) gewiss mit Recht gräcisirend; sie gleichen einander in den Ornamenten vollständig Charakteristisch sind besonders die Akanthusblätter in der Höhe des Reliefgrundes. Sie finden sich ebenfalls auf zwei auch der Arbeit nach verwandten Achilleus-Sarkophagen: demjenigen im Louvre (die Abbildung bei Benndorf Vorlegebl. Ser. B. T. VII, 2 a ist ungenau) und dem aus Ephesus stammenden in Woburn Abbey (Benndorf Vorlegebl. Ser. C. T. X, 1 *a c. d.* Michaelis *Anc. Marbl.* p. 748 ff).

151) Michaelis (a. a. O. p. 724) bemerkt darüber: *the vastness of the dimensions, the clearness of the composition, and the grand style of sculpture remind us of the treatment of the same subject on the sarcophagi at Girgenti and in St. Petersburg.*

152) Vgl. Conze a. a. O. p. 7.

153) *De Hipp. Eur.* p. 32 ff. — Ganz verkehrt wäre es, die Darstellung rechts allein aus dem Bestreben herzuleiten, für die sitzende Phaedra ein entsprechendes Gegengewicht zu schaffen: daraus erklärt sich nur der sitzende Theseus, nicht Theseus überhaupt, und vor allem nicht die deutlich nach rechts schreitende Gruppe des Alten und der Dienerin. Wäre diese Gruppe nur als Luckenbüsser und als Pendant zu den Dienerinnen links erfunden, so hätte sie in ruhiger Haltung dargestellt werden müssen.

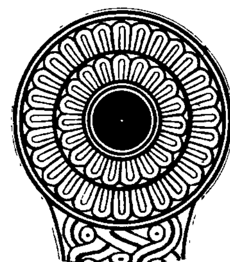
1.











2.

SALBGEFÄSSE

1. IN BERLIN, 2 IN LONDON

jüngste ist. Abgesehen davon, dass hier links eine ziemlich willkürliche Verschmelzung zweier Scenen stattgefunden hat, so steht die Darstellung der rechten Seite überhaupt zu dem Mythus in keiner tieferen Beziehung mehr: die Jagddarstellung ist zwar in gewisser Weise eine Concession an den Verstorbenen, wie bereits bemerkt wurde, aber mangelhaftes Können mag zum guten Theil die Wahl des Allen geläufigen Themas erklären [154]).

Griechischer Geist pflegt hergebrachte Formen eigenthümlich und neu zu beleben: in diesem Gedanken habe ich bei meiner Untersuchung über die ursprüngliche Darstellung der liebeskranken Phaedra auch auf den griechischen Sarkophag gelegentlich Rücksicht genommen, dessen Phaedra-Gruppe ja zweifelsohne in einigen Punkten an andere Darstellungen erinnert. Freilich fängt hier der Boden an zu schwanken und um vollends die unteritalische Vase mit ihrer liebeskranken Phaedra in diesem Zusammenhang zu nennen, hätte man gern noch einige Mittelglieder, welche über die Kluft hinweghülfen. Es ist vielleicht doch nicht Zufall, dass auch hier Phaedra den Schleier trägt, Himation um den Unterkörper und einen zarten Chiton, der über die eine Schulter herabgleitet; dass auch hier zwei Dienerinnen in lebhaftem Geflüster dargestellt sind, was jeden an das Bild des Chorikios und einige Sarkophage (vgl. oben p. 127, A. 81) erinnern wird; Aber auch hier hinter Phaedra die Amme erscheint. dass über das 'vielleicht' kommt man nicht hinaus.

A. Kalkmann.

[154]) Der Sarkophag von S. Maria sopra Minerva (*R*) konnte nicht berücksichtigt werden, da seine Darstellung, falls hier überhaupt Hippolytos zu erkennen ist, gar keine Berührungspunkte mit den übrigen Sarkophagen hat.

KENTAURENKAMPF UND LÖWENJAGD

AUF ZWEI ARCHAISCHEN LEKYTHEN.

(Tafel 10.)

Die in ihren originalen Farben und der natürlichen Grösse auf der obern Hälfte der Tafel 10 abgebildete Vase ist eine Perle der Berliner Sammlung und trotz ihrer Kleinheit eine ihrer werthvollsten neueren Erwerbungen. Sie ist eigentlich einzig in ihrer Art; denn, soweit wenigstens meine Kenntniss reicht, giebt es nur noch ein Gefäss in London, das man doch nur von ferne und in weitem Abstande ihm anreihen kann; ich habe dasselbe auf der unteren Hälfte der Tafel abbilden lassen.

Beide Lekythen gehören der von mir einstweilen in Ermangelung eines besseren Namens „protokorinthisch" genannten Gattung an [1]); der Name bezieht sich auf die Thatsachen, dass die Gattung im ganzen älter als die korinthische und mit ihr durch zahlreiche Uebergangsstadien eng verknüpft ist. Ihr Fabrikationsort ist noch unbekannt, da noch nie aufgemalte, mit der Verfertigung gleichzeitige Inschriften auf Exemplaren derselben vorgekommen sind. In Griechenland werden sie namentlich in Korinth gefunden, ferner auf Aegina, auch in Athen; dann in Kleinasien, in Sicilien bei Syrakus, endlich in Campanien, Rom und Etrurien, wo sie jedoch von italischen Nachahmungen wohl zu unterscheiden sind.

Das Berliner Gefäss stammt nach Angabe des Händlers aus Korinth, das Londoner (aus der Sammlung W. Temple) aus Nola.

Das Singuläre der beiden Väschen besteht darin, dass sie ausgeführte Darstellungen mit menschlichen Figuren zeigen, während sonst nur decorative Thiergestalten in dieser „protokorinthischen" Gattung vorkommen. Sie lassen uns erkennen, wie falsch es war, etwa zu glauben, die Verfertiger jener Gefässe hätten noch gar keine anderen Darstellungen als Thierfriese im Vorrathe ihrer Vorbilder gehabt.

[1]) Vgl. Furtwängler, Bronzefunde von Olympia S. 47. 51. Helbig, Italiker in d. Poebene S. 84 ff. *Annali d. I.* 1877, p. 406. Löschcke, Arch. Ztg. 1881, S. 47 Anm. 46. Helbig nannte sie „chalkidische", was jedoch eine vorerst unbeweisbare Behauptung enthält und zu Missverständnissen und Verwechselungen mit den bekannten, durch Inschriften gesicherten schwarzfigurigen Gefässen verleiten kann. — Das Berliner Gefäss ward schon erwähnt von Puchstein, Arch Ztg. 1881, S. 24.

Selbst jene laufenden Hunde, welche das beliebteste Motiv in dieser Gattung sind, dürfen wir nicht als Zeugnisse einer primitiven Kunst ansehen, die noch nichts bilden konnte als Reihen laufender Thiere; jene Hunde sind vielmehr nichts als die verkümmerten Reste einer grösseren Composition, der Hasenjagd, die uns der untere Streifen des Londoner Gefässes etwas vollständiger giebt, indem es den in's Netz laufenden Hasen hinzufügt; aber die zur vollständigen Composition gehörigen Menschenfiguren sind auch da weggelassen. Für den Typus der Hasenjagd und seine grosse Bedeutung in der ältesten griechischen Kunst verweise ich übrigens auf die eindringenden Untersuchungen G. Löschcke's im 39. Bande dieser Zeitschrift S. 33ff.

Eine genaue Beschreibung der Berliner Lekythos habe ich in meinem demnächst erscheinenden neuen Kataloge der Sammlung unter No. 336 gegeben. Die vollständige und genaue Abbildung aller Theile des Gefässes macht eine Wiederholung derselben hier unnöthig. Die Farben sind dem Originale getreu nachgebildet, doch so, dass die Stellen, wo die Farbe abgerieben oder verblasst ist, wiedergegeben sind als wären sie intact. Nur in einem Punkte reichen die Mittel der reproducirenden Technik nicht aus, nämlich für die Wiedergabe der Gravirung. Es sind am Originale nämlich sämmtliche Aussenconture gravirt, was hier durch schwarze Linien ausgedrückt ist, während die reiche Gravirung der Innenzeichnung meist durch weisse ausgeparte Linien angedeutet werden musste.

Die Farbengebung ist durchaus singulär. Die nackten menschlichen Fleischtheile sind mit einer eigenen gleichmässig hellbraunen Farbe gemalt, die ich noch nirgends getroffen habe, die indess vielleicht nur eine starke Verdünnung der Firnissfarbe ist. Die letztere, braunschwarz, ist nur zu den Haaren, den Stiefeln des Herakles, den Pfeilen und Aesten und zu den kleinen Ornamenten verwendet. Die Pferdekörper der Kentauren sind zwar auch zuerst mit der dunkeln Firnissfarbe bemalt; darauf jedoch war ein — jetzt freilich vielfach abgeriebenes, in der Abbildung überall restituirtes — Dunkelroth aufgesetzt. Mit demselben Roth ist auch der kurze Chiton des Herakles gemalt, vielleicht auch der Köcher, wie die Abbildung angenommen hat; ferner das fliessende Blut der Wunden und der Mittelpunkt der in Gestalt von Punkt-Rosetten den Grund füllenden Blüthen.

Der Fund der mykenischen Schwerter mit eingelegter Arbeit[2]) lehrt uns, wie ich glaube, wo wir die Vorbilder für jene merkwürdige Färbung zu suchen haben. Die dort durch verschiedenfarbige Metalle gewonnene Wirkung wird hier durch Malerei ersetzt; daher das scharfe Abgrenzen der Farben nach den Theilen der Figuren. Erst die spätere selbständigere Entwicklung der Vasenmalerei führte dazu, die Farben mehr in malerischem Sinne zu benutzen und das Roth bald hier, bald dort wie Lichter aufzusetzen.

Auch die sorgfältige Gravirung weist auf dasselbe Vorbild zurück; die Behaarung der menschlichen Körper der Kentauren ist in derselben Weise wie die Haare an den Thieren jener Schwerter angedeutet.

Dass die Composition nicht für das Vasenrund erfunden ist, versteht sich von selbst; es ist eine Friescomposition, an deren linkem Ende Herakles kniet, während vor ihm nach rechtshin die Herde der Kentauren flieht, von seinen Pfeilen verfolgt.

Es ist dies bekanntlich eine der ältesten mythologischen Scenen in der griechischen Kunst, deren Entwicklung und deren Herkunft aus einem allgemeineren Kreise wir überdies noch verfolgen können. Wir kennen älteste Darstellungen, wo die Kentauren mit ihren Aesten als dämonische Wesen ruhig und allein auftreten oder mit einem waffenschwingenden Dämon in Menschengestalt[3]), der dann zum Herakles wird und als solcher regelmässig als knieender Bogenschütze erscheint[4]). Der letztere gehörte zu dem festen Typenvorrath der ältesten Kunst und ward, ebenso wie einzelne Kentauren, auch sonst ohne bestimmten Zusammenhang verwendet[5]). Der Kypseloskasten zeigte den

[2]) Ἀθήναιον, τόμ. X p. 309. Mitth. d. Ath. Inst. Bd. VII, S. 241, Tf. VIII.

[3]) Vgl. Milchhöfer, Anfänge d. Kunst S. 71ff. 157ff.

[4]) So auf den Thonreliefgefässen, die so manchen uralten Typus bewahrt haben, vgl. Löschcke, Arch Ztg. 1881, S. 42.

[5]) Vgl. *Annali d. I.* 1880, tav. *H*; *Mon. d. I.* X, 31, 5a.

knieenden Schützen mit den theilweise getroffenen Kentauren; die letzteren giebt aus Mangel an Raum auf einen Repräsentanten beschränkt das olympische Bronzerelief wieder [6]), wo Herakles ebenso wie auf unserm Gefässe in kurzem Chiton erscheint mit dem Köcher auf dem Rücken, aus dem die Pfeile hervorschauen. Der Kentaur des olympischen Reliefs ist in dem bekannten archaischen Laufmotive gebildet, dessen eckige Härte jedoch gemildert und verflacht ist, während es auf unserer Vase in zweien von den Kentauren (dem l. von Herakles und dem zweiten r.) in alter Kraft erscheint: das r. Knie tief niedergebeugt, der Kopf umgewendet und der eine Unterarm erhoben, der andere gesenkt. Nur der Unterkörper eines ganz gleichen Kentauren (ebenfalls mit völliger, gravirter Behaarung) ist auf einem altkorinthischen Pinax (No. 910 meines neuen Berliner Vasenkatalogs) erhalten. — Die beiden andern Kentauren unserer Vase zeigen dagegen ein eigenes neues Motiv in zwei Varianten: sie stürzen nämlich nach vorn mit geschlossenen Beinen nieder. Der eine fällt in die Kniee, der andere scheint der Länge nach, den Kopf voran, zu stürzen; doch sind beide Gestalten noch voll alterthümlicher Strenge.

Die Erweiterung dieser Scene durch Figur und Grotte des Pholos ist offenbar erst später geschehen.

Ein altkorinthischer Napf zeigt den Typus so umgebildet (*Journal of hellen. stud.* I, pl. 1): Herakles ist nicht mehr Bogenschütze, sondern schreitet mit Aesten einher; die Kentauren laufen bereits in freier natürlicher Bewegung, die Strenge des alten Typus ist ganz aufgegeben; die Aeste sind naturalistisch gebildet; der Gestürzte liegt ganz am Boden. Noch später ist die zur Gattung der Arkesilasschale gehörige Vase Arch. Ztg. 1881 Tf. 11. 12, wo Herakles zwar noch im knieenden Schema, doch mit der Keule, und die Kentauren nur zum Theil noch menschenbeinig, zum grösseren Theile ganz mit Pferdebeinen dargestellt sind; auch hier freies Galoppiren, naturalistische Aeste und die nach vorn zu Boden Gestürzten, wie am korinthischen Napfe.

Die Schlacht der Kentauren und Lapithen, deren Darstellung die hesiodische Aspis bereits schildert, ist wiederum wohl späterer Entstehung als der besprochene Kampf des Herakles.

Eine besondere Eigenthümlichkeit unseres Gefässchens ist die Unbärtigkeit, die bei dem Kentauren r. von Herakles sicher ist, während der nächste an Stelle des Bartes wenigstens nur die gravirte Andeutung rauher, kurzer Behaarung hat, welche den ganzen Körper bedeckt und die nur dem vorigen, ganz unbärtigen fehlt. Auf den Buccherogefässen, die uns mit die ältesten Kentaurentypen überliefert haben, sind dieselben in der Regel unbärtig. — Unbärtig zeigt unsere Lekythos ferner auch Herakles selbst. Der unbärtige Herakles ist in archaischer Kunst nicht unbekannt; freilich, so viel ich weiss, bis jetzt nur in ihrem östlichen Gebiete, durch sehr alterthümliche Köpfe von Cypern, Rhodos und Kleinasien vertreten; doch ist hier mit diesem Typus meines Wissens immer das Löwenfell verbunden. Der Typus unserer Vase würde somit eine Mischung zweier Bildungen sein; immerhin ist der Fingerzeig nach Osten für die Herkunft der Gefässgattung bemerkenswerth, namentlich wenn man sich auch der unbärtigen Kentauren und der Vorliebe altionischer Kunst für Unbärtigkeit erinnert.

Zu beachten ist an den Kentauren auch das Fehlen der Schnurrbärte und die durch Binden sorgfältig zusammengefassten oder aufgenommenen langen Haare.

Der Sorgfalt der bildlichen Darstellung entspricht der Reichthum und die Feinheit der Ornamente, die nur den Hals des Gefässes frei lassen. Am interessantesten ist das Schlingornament mit Lotosblüthen auf der Schulter, das in älterer und reicherer Fassung ein später in der Vasendecoration so sehr beliebtes Motiv wiedergiebt. Die Palmette ist hier erst in ihren Anfängen und noch gar nicht zu selbständiger Geltung gelangt.

Das Ornament auf dem Henkel ist genau dasselbe, das wir von alten getriebenen Bronzearbeiten, Reliefstreifen und namentlich Schildrändern kennen [7]), ein neuer Hinweis auf die Art von Vorbildern, die unser Vasenkünstler benutzte. Eine

[6]) Curtius, d. arch. Bronzerelief, Abh. d. Akad. 1879.

[7]) Siehe Furtwängler, Bronzefunde v. Olympia S. 79 f. 93.

schöne Vermuthung Löschcke's erkennt in den Worten περὶ δ' ἄντυγα βάλλε φαεινὴν τρίπλακα μαρμαρέην der homerischen Schildbeschreibung (Il. 18 V. 479) die Andeutung eines dreifach geflochtenen Randes dieser selben Art.

Ungleich einfacher ist das andere Gefäss. Die Malerei ist nur mit der gewöhnlichen Firnissfarbe ausgeführt, die etwas roth verbrannt ist; die Innenzeichnung sowie die meisten Aussenconture sind gravirt.

Die Darstellung des Hauptstreifens ist indess kaum weniger interessant als die Kentaurenjagd. Die Mitte der Scene könnte man fast genau mit den Worten schildern, mit denen die Ilias ein Bild auf dem Schilde des Achilleus beschreibt (18 V. 579):

σμερδαλέω δὲ λέοντε δύ' ἐν πρώτῃσι βόεσσιν
ταῦρον ἐρύγμηλον ἐχέτην· ὁ δὲ μακρὰ μεμυκὼς
ἕλκετο.

Zwei Löwen haben einen Stier erfasst, der sich vergeblich mit den Hörnern zur Wehr zu setzen scheint. Doch von beiden Seiten naht ihm Hülfe; die Hirten kommen mit Wurfspeeren und Bogen, die blutgierigen Thiere zu vertreiben; ein Pfeil und ein Speer fliegen in der Luft. Der Bogenschütze hält sich natürlich hinter dem Speerwerfer. Die Männer sind ganz unbekleidet und haben lange Bärte. Ihr Betragen ist sehr muthig, während die Hirten des homerischen Schildes erschreckt ihre Hunde antreiben, die indess auch nur zu bellen wagen.

Den muthigen Kampf mit dem Löwen können wir von unserer Vase aufwärts in die älteste griechische Kunst über Homer hinaus verfolgen. Eines der Schwerter mit eingelegter Goldarbeit aus dem vierten Grabe von Mykenae[8]) schildert den Kampf von fünf Männern gegen drei Löwen, von denen zwei bereits die Flucht ergriffen haben; wie auf der Vase wird mit Wurfspiessen und Pfeilen geschossen; doch sind die Speerwerfer hier mit Schilden ausgerüstet. Es ist hier eben nicht die blosse Abwehr eines Einbruches der wilden Thiere, sondern ein eigentlicher Kampf, eine Jagd auf dieselben dargestellt. Dasselbe ist bei einigen abgekürzten Darstellungen auf Gemmen anzunehmen, die derselben Epoche angehören wie jenes Schwert; dieselben stellen den Nahkampf mit dem Schwerte dar; es ist namentlich ein Goldring[9]), wo zwei Männer je einen aufgerichteten Löwen mit dem Schwerte bekämpfen; ein Goldring aus einem mykenischen Grabe selbst[10]) zeigt einen Mann (mit dem üblichen Schurze) gegen den anspringenden aufgerichteten Löwen; zwei nackte Männer bekämpfen einen solchen mit Schwertern auf einer Berliner Gemme dieser Epoche aus Syme, die auch einen Jagdhund beifügt (Inv. No. 7565).

Diese Darstellungen haben offenbar nichts zu thun mit den orientalischen des löwenbezwingenden Dämon; sie beruhen vielmehr wohl auf Wirklichkeit. Der Löwe ist ja noch den homerischen Sängern ein so vertrautes Thier, wie es nicht möglich wäre, wenn sie ihn nur von Hörensagen oder aus orientalischer Kunst gekannt hätten. Um einen absolut feindlichen Gegensatz zu verdeutlichen, gebraucht die Ilias als Vergleich nicht nur Wolf und Schaf, sondern auch Löwe und Mensch (22 V. 262), und so erscheint ja auch in den Gleichnissen der Ilias der von Hunden und Männern gehetzte, einen Hirsch oder eine wilde Ziege zerfleischende Löwe, also ein Bild aus der Jagd (3 V. 23 ff.), oder, an die Darstellung des Schildes und unserer Vase erinnernd, der unter die Schafherde fallende Löwe, der von dem Hirten verwundet wird (5 V. 136 ff.). Noch zu Herodots Zeiten gab es in Makedonien und Nordgriechenland viele Löwen[11]).

Unsere Vase knüpft offenbar an die in der homerischen Schildbeschreibung und, in einem älteren Stadium, in jenen mykenischen Produkten erhaltene Kunsttradition an. Bei der Kentauren-Lekythos wurden wir von andrer Seite ebenfalls auf diesen Kreis von Vorbildern gewiesen.

In der nun folgenden Kunstepoche verschwindet indess die Löwenjagd; die Hesiodische ἀσπίς enthält

[8]) Ἀθήναιον, τόμ. X p. 309 mit Tafel. Milchhöfer, Anfänge S. 145.

[9]) *Revue arch.* n. s. vol. 27, pl. 4, 44.

[10]) Schliemann, Mykenae S. 202, No. 253.

[11]) Herod. VII, 126; er giebt als östliche Grenze ihres Vorkommens in Europa den Nestos, als westliche den Acheloos in Akarnanien an. Vgl. Aristot. hist. an. VI, 31.

nur noch Kämpfe von Ebern und Löwen untereinander. Eines der Becken mit gepressten Reliefs aus rothem Thon (in meinem neuen Berliner Vasenkatalog No. 1638) zeigt zwar noch die Gruppe des Stiers mit den zwei Löwen ähnlich unserer Vase, aber keine Kämpfer daneben. Der mythische Kampf des Herakles bei Nemea wird in der Folge allein dargestellt und die Männer jagen statt des Löwen nur den Eber[12]). Freilich die *βαρβάρων ὑφάσματα* im Ion des Euripides (1160ff.) zeigen neben den *μιξόθηρες φῶτες* auch *λεόντων τ' ἀγρίων θηράματα.* Erst nach der Eroberung des Orients durch Alexander scheint die Löwenjagd wieder Gegenstand griechischer Kunst geworden zu sein, und in römischer Zeit gar ward sie, der wirklichen Sitte der Vornehmen entsprechend, überaus häufig (vgl. Stephani, *Compte rendu* 1867, S. 127ff.).

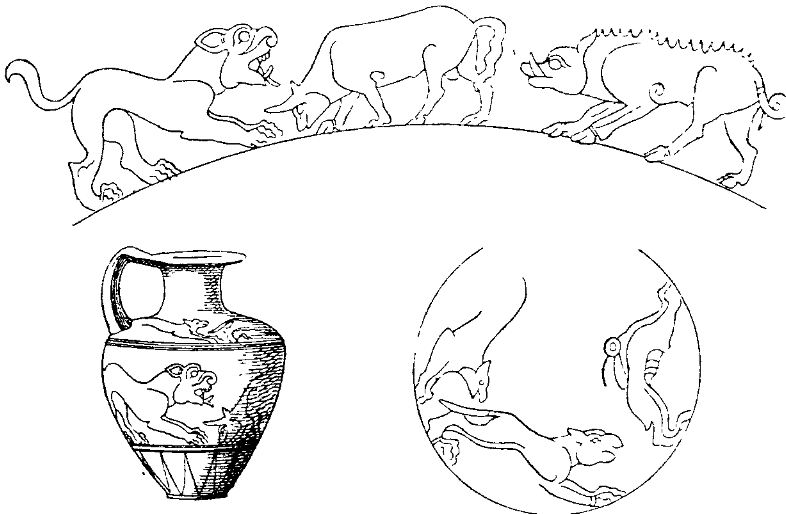
Ich habe als Schluss-Vignetten zur Besprechung dieser beiden bedeutendsten Exemplare jener „protokorinthischen“ Vasengattung zwei andere kleine Gefässe abbilden lassen, die zu derselben Klasse gehören und ebenfalls durch etwas Ungewöhnliches interessiren. Das eine (S. 161) ist eine Lekythos der gewöhnlichen Form. Die Thiere sind nicht wie sonst bloss aufgemalt, sondern alle Aussenconture wie auch die Innenzeichnung sind auf's sorgfältigste gravirt. Um die Schulter läuft die beliebte Hasenjagd, um den Bauch ein Streif mit drei Thieren, einem Stier zwischen einem brüllenden Löwen und einem Eber. Die Zeichnung ist voll Kraft und energischen Lebens, aber auch voll strenger Stilisirung. Interessant ist ein Vergleich mit den zuweilen auf den cumäisch-capuanischen Bronzeurnen gravirten Thieren[13]). Sie erscheinen wie zwar etwas verwilderte, doch echte Abkömmlinge desselben Stils und derselben Auffassung, die uns auf jener Lekythos begegnen: vielleicht auch ein Wink für die Herkunft der Gattung. — Das kleine Gefäss ist im Besitz des Herrn von Radowitz, derzeitigem Botschafters in Constantinopel und wurde in Athen erworben.

Die andere kleine Vase (S. 162. 0,12 hoch) ist der Privatsammlung des Herrn Dr. H. Schliemann entnommen und stammt ebenfalls aus Griechenland; es ist eine kleine Büchse mit Deckel, in der Art dieser Vasenklasse mit feinen Streifen geziert, dazu mit dem merkwürdigen, doch, wie gewöhnlich, ohne Gravirung aufgemalten Bilde eines Hasen, der seine Vorderpfoten auf die Stirn eines Steinbockes, einer Antilope oder dgl. setzt. Analoga zu diesem Motiv lassen sich im Kreise ältester Thierfriese wohl finden; ein besonders deutliches ist mir wiederum auf einem jener in rothen Thon gepressten alten Flachreliefs begegnet (mein neuer Berliner Vasenkatalog No. 1643), wo ein Löwe (?) seine Vordertatze ruhig auf den tiefgesenkten Kopf eines Rehes legt. — Im Raume sind dieselben Punktrosetten und das kleine Kreuzchen wie auf der Kentaurenvase gemalt.

A. Furtwängler.

[12]) Nur ganz vereinzelt kommen in Etrurien noch archaische Darstellungen des Löwenkampfes vor, wie auf dem Elfenbeinrelief Micali *storia* 41, 11 und der Gemme *Impr. d. Inst.* I, 15, die jedoch unter orientalischem Einflusse steht.

[13]) *Mon. d. I.* V, 25 = Minervini, *Mon. di Barone* tav. A. B. — Vgl. die Zusammenstellung der Urnen von v. Duhn *Ann. d. I.* 1879, 132ff.





JASON IM STIERKAMPF.

(Tafel 11.)

In den *Antiquités du Bosphore Cimmérien* Tf. 63a, 2 ist ein Vasenbild aus Kertsch veröffentlicht[1]), das bei aller Sorglosigkeit in der Ausführung des Einzelnen doch durch seine leichte, fliessende Zeichnung den attischen Ursprung verräth. Seine Darstellung zeigt einen nackten, jugendlichen Helden, der halb in's Knie geworfen einen Stier zu überwältigen sucht, indem er eines der beiden Vorderbeine des aufgebäumten Thiers packt, um es zu Fall zu bringen; Chlamys und Knotenstock des Kämpfenden liegen am Boden. Dahinter sitzt rechts Athena, welche auf ihre Lanze gestützt, der Kampfscene sich zuwendet; neben ihr steht ein zweiter Jüngling, die Linke mit der übergeworfenen Chlamys in die Seite gestemmt, während er den rechten Arm mit lebhaftem Gestus erhebt, wie um den kämpfenden Gefährten zu ermuntern. Links ist die Mittelgruppe durch einen Baum begrenzt, hinter welchem eine weibliche Gestalt in langem, reichgesticktem Gewande erscheint, mit hoher „phrygischer“ Mütze bedeckt, in der Linken einen viereckigen Kasten vor sich hin, dem kämpfenden Helden entgegen haltend, während der untere Theil ihres Körpers von diesem hinweg, nach aussen gewendet ist.

Der Herausgeber der *Antiquités* erkennt in dem Bilde den Kampf mit dem marathonischen Stier, welchen Theseus im Beisein der Athena und des Peirithoos überwältigt; die zuletzt beschriebene Figur erklärt er für Hekale *„la pauvre vieille qui avec bienveillance reçut le jeune roi athénien arrivant dans la plaine de Marathon“*.

Aber diese Figur ist weit entfernt von der Charakteristik einer armen alten Bäuerin, vielmehr erscheint sie als jugendliche, gerade durch besonders reiche und prächtige Gewandung hervorgehobene Gestalt; ja in Anbetracht ihres unverkennbar orientalischen Costüms und vor allem des Kastens, den sie bedeutungsvoll vor sich hält, kann man kaum umhin, hier gleich einen bestimmten Namen auszusprechen, nämlich den der Medea, welche in der freieren Vasenmalerei fast immer in dieser für sie typisch gewordenen Weise charakterisirt wird.

Diese Beobachtung ergab sich mir schon vor Jahren, als einmal unser Bild in den archäologischen Uebungen des nun verewigten Fr. Matz, an welchen mir noch in seiner letzten Berliner Zeit theilzunehmen vergönnt war, vorgelegt und ganz in der früheren Weise besprochen wurde; die Deutung der Figur als Medea und die darauf beruhende Erklärung des Ganzen fand auch den vollen Beifall des Lehrers. Seitdem ist dieselbe Benennung von Michaelis bei einer erneuten Behandlung des Bildes[2]) ausgesprochen worden, aber die Auffassung des dargestellten Vorgangs, welche er daraus ableitet, ist eine so abweichende, dass es der Mühe lohnt, nochmals darauf zurückzukommen, um so mehr, als sich die Sache wie mir scheint, mit aller Sicherheit feststellen lässt.

Auch Michaelis erkennt hier Theseus im Kampf mit dem marathonischen Stier unter Assistenz der Athena und seines Freundes Phorbas; die Anwesenheit der Medea bei dieser Scene rechtfertigt er durch eine besondere Version des Mythos, nach welcher Medea als Gattin des Aegeus diesen bestimmt, seinen unerkannt zurückkehrenden Sohn auf das gefährliche Stierabenteuer auszusenden, um ihn zu verderben: Medea sei davoneilend dargestellt, nachdem ihr Zauber den Erfolg des Helden nicht aufzuhalten vermocht hat.

Dass der Maler unseres Bildes diese Figur wirklich als davoneilend charakterisiren wollte, scheint mir keineswegs sicher genug, um darauf die Erklärung des Ganzen zu stützen. Für eine solche Bewegung ist ihre Haltung mit vorgebogenen Knieen weniger angemessen als unter der Annahme, dass

[1]) Wiederholt in der Arch. Ztg. 1877 S. 75.

[2]) Arch. Ztg. 1877 S. 75 ff.



IASON IM STIERKAMPF

AMPHORA AUS RUVO IN NEAPEL

sie als sitzend oder angelehnt aufzufassen sei, wenn auch etwas missglückt durch die Flüchtigkeit der Ausführung und die hier unverkennbare Beengung des Raums. Vor allem aber würde dies Motiv in offenbarem Gegensatz zu der Bedeutung des Kastens stehen, durch welchen hier wie anderwärts Medea ihren Zauber ausübt. Ist er in diesem Fall so wirkungslos geblieben, dass sie an seiner Kraft verzweifelnd, im Begriffe ist zu entweichen, warum wendet sie sich noch um und hält den Zauberkasten dem kämpfenden Helden entgegen? Aeussert sich hierin nicht vielmehr noch das Vertrauen auf seine stets bewährte Zauberkraft? In derselben Haltung sehen wir dies Geräth in anderen Darstellungen in ihren Händen und zwar immer in der Absicht, den Helden in seinem Kampfe, welchem sie beiwohnt, zu stärken und zu unterstützen. Es ist nicht ohne weiteres anzunehmen, dass dasselbe Motiv in der typischen Ausdrucksweise der Vasenmalerei statt in diesem Sinne hier einmal in ganz entgegengesetztem angewendet sein sollte.

Der Held, welchem Medea in dieser Weise hülfreich beisteht, ist in anderen Fällen Jason, und ehe wir ihre Anwesenheit bei einem Abenteuer des Theseus durch die entlegene und vereinzelte Erzählung eines späten Mythographen zu erklären versuchen, werden wir auch hier an den Mythenkreis der Argonautenfahrt zu denken haben, auf welchen die Erscheinung der Medea zunächst hinweist.

Zu den Kämpfen, welche Jason im Kolcherlande vor dem Erringen des goldenen Vliesses auferlegt werden, gehört die Bewältigung der feuersprühenden Stiere. Auch hier ist es die Liebe und Zauberkraft der Medea, welche ihm das Abenteuer bestehen hilft. Wenn wir in unserem Bilde eine Darstellung dieser Scene zu erkennen haben, so ist es daher nicht anders zu erwarten, als dass wir Medea dabei gegenwärtig finden, ganz in derselben Weise, wie sie bei dem darauf folgenden Kampf gegen den Drachen erscheint. Auffallend dagegen und von der mythologischen Ueberlieferung abweichend ist in diesem Falle die Darstellung des kämpfenden Helden selbst. Denn während im Mythos seine Aufgabe darin besteht, die beiden Feuerstiere unter das Joch zu zwingen, um mit ihnen den Acker des Ares zu bestellen, sehen wir ihn hier im Kampf mit einem einzelnen Stier, den er ganz so, wie wir es bei Herakles oder Theseus zu sehen gewohnt sind, überwältigt.

In dieser Abweichung von den speciellen Zügen des Mythos liegt wohl der Grund, weshalb unser Bild selbst nach der Erkennung der Medea noch nicht die, wie es scheint, am nächsten liegende Erklärung aus der Argonautensage gefunden hat. In der That zeigen die bisher bekannten Darstellungen dieses Vorgangs, welche auf einigen Sarkophagreliefs[3]) erhalten sind, den Helden ganz nach der Ueberlieferung des Mythos im Begriff die beiden Stiere zu bändigen, um sie an den daneben am Boden liegenden Pflug anzuschirren. Um so werthvoller ist es daher, dass wir für die weniger charakteristische Wiedergabe derselben Scene auf unserem Vasenbild wenigstens ein Beispiel aus der gleichen Monumentenklasse anführen können, bei welchem eine ebenso abgekürzte Darstellung dieses Vorgangs durch das begleitende Beiwerk in unbezweifelbarer Weise gekennzeichnet ist.

Es ist dies das Bild einer grossen Prachtvase aus Ruvo im Neapler Museum, dessen Hauptscene, welche hier allein in Betracht kommt, auf Tf. 11 abgebildet ist[4]). Der Körper der Vase ist in drei umlaufenden Streifen mit locker componirten, halb mythologischen, halb nur decorativen Darstellungen in der zerfahrenen Weise der apulischen Vasenmalerei bedeckt: eine Entführungsscene, Amazonenkämpfe und allerlei phantastische Thiere.

Die Mitte der Hauptseite nimmt im unteren Streifen die Darstellung eines Stierkampfes ein: das von rechts heransprengende Thier wird von einem nackten Jüngling aufgefangen, der sich ihm

[3]) Arch. Ztg. 1866 Tf. 215 u. 216, dazu O. Jahn S. 236 ff.

[4]) Heydemann Vasensammlung des Mus. Naz. zu Neapel No. 3252. Eine schon früher zur Publikation bestimmte Zeichnung, welche ich der Güte des Herrn Professor Heydemann verdankte und in einer Sitzung des Instituts in Rom vorgelegt habe (vgl. *Bull. dell' Inst.* 1879 p. 76), ist leider verloren gegangen, so dass die Publikation erst möglich wurde, nachdem Herr Dr. Konrad Lange so freundlich war, der Redaction der archäolog. Zeitung eine nnue Zeichnung zu verschaffen.

entgegen in's Knie geworfen hat, ihn mit der L. packt und in der R. eine wuchtige Keule schwingt. In der Mitte erscheint über dem Körper des Stiers hinter einer Art Balustrade der mit durchsichtigem, feingefaltetem Gewand bekleidete Oberkörper einer Frau; sie ist reich geschmückt, hinter dem Haupt fliesst ihr ein Schleier über die Schultern nieder. Sie blickt auf den kämpfenden Helden herab, nach welchem sie auch die r. Hand hinbewegt, die L. erhebt sie nach der anderen Seite, wo ein kleiner Eros neben ihr hinter der Brustwehr steht, der, nackt, aber mit Ketten behangen und mit weibisch geschmücktem Haar, ihr die L. reicht und mit der R. ihren Schleier berührt. Zu beiden Seiten wird diese Scene von Bäumen eingefasst, um welche Vögel flattern, nach aussen schliessen sich daran Eroten und Thiere, die zu der mythologischen Scene in keinem weiteren Zusammenhang stehen; es ist eines der saloppen Producte unteritalischer Gefässmalerei, welche den Mangel aller feineren künstlerischen Motivirung ihrer Gestalten durch eine gesuchte Zierlichkeit und Ueberladung mit äusserlichem Aufputz und Beiwerk aller Art zu verdecken sucht. Bezeichnend dafür ist der Körper des Stiers mit seiner überreichen, aber ganz unklaren Muskulatur, während die Gestalt des Kämpfenden selbst für die Situation weder charakteristisch erfunden, noch auch nur glücklich angewendet ist; seine Haltung ist eines der trivialen Motive, welche von der späteren griechischen Kunst aus dem reichen Formenvorrath früherer Zeit entnommen und nach Laune und Bedürfniss, besonders für Kämpfende und im Kampf Fallende, verwendet wurden. Ebenso gehören die Vögel an den Bäumen, die an einem derselben aufgehängte Tänie, der Schild mit Medusenhaupt, der daneben hängt, die Blumen am Boden, der springende Hase zu dem gewöhnlichsten Beiwerk dieser Art Bilder; auffallend dagegen und aus dem Kreise dessen, was wir sonst dabei zu sehen gewohnt sind, herausgehend ist der rechts stehende Baum, um den sich eine grosse Schlange emporwindet, den Kopf mit ausgereckter Zunge der Hauptgruppe entgegenstreckend. Schon deshalb kann er nicht zu dem müssigen und bedeutungslosen Beiwerk gerechnet werden; noch mehr aber tritt das hervor, wenn wir uns von dem Inhalt der dargestellten Scene Rechenschaft zu geben suchen.

Auch hier werden wir beim Anblick eines Helden, der mit der Keule einen mächtigen Stier bekämpft, ohne Zweifel zunächst wieder an Herakles oder Theseus zu denken geneigt sein; aber gleich die Anwesenheit der beiden anderen Figuren spricht gegen diese Erklärung. Die Frau im reichen Schmuck, begleitet von Eros, welche dem Kampfe beiwohnt, kann nicht wohl eine andere als Aphrodite sein[5]); aber was könnte ihre Erscheinung bei dem Abenteuer des Herakles oder Theseus rechtfertigen, welche beide als Proben heroischen Muthes und übermenschlicher Kraft dargestellt werden, denen sich auch nicht im entferntesten ein erotischer Nebengedanke abgewinnen oder beilegen lässt. — Anders bei jenem Abenteuer des Jason: hier ist es wirklich die Macht der Aphrodite, welche ihm durch die Liebe der Medea zum glücklichen Bestehen des Kampfes verhilft; während daher bei den Kämpfen des Herakles und Theseus Athena als ihre Beschützerin zugegen ist, erscheint hier die Anwesenheit der Aphrodite und ihre unmittelbare Theilnahme an dem Vorgang gerechtfertigt, ebenso wie wir Eros bei dem Drachenkampf des Jason gegenwärtig finden[6]).

Auch der Baum mit der daran emporgeringelten Schlange erhält in diesem Zusammenhang seine Bedeutung: er weist auf den Kampf hin, der nach Beendigung des gegenwärtigen den Helden noch erwartet. Unten an seinem Stamm liegt ein Gegenstand am Boden, der in der Zeichnung wohl noch undeutlicher ausgefallen sein mag, als im

[5]) Heydemann nennt sie Medea, aber dagegen scheint mir ihre ganze Erscheinung und die enge Verbindung mit Eros zu sprechen, auch hätte sich ein Vasenmaler dieser Art das orientalische Costüm und die Attribute der Medea wohl kaum entgehen lassen. — Der „Balcon", hinter welchem sie erscheinen, hat wohl nur den rein äusserlichen Zweck, fur die Hauptgruppe einen ruhigen Hintergrund zu schaffen und nebenbei den Maler der Mühe zu überheben, die ganzen Figuren auszuführen; es ist ein Auskunftsmittel derselben Art wie auf anderen Vasen dieses Stils und in Wandgemälden Terrainerhebungen, eine Wand mit Fensteröffnungen, Vorhänge u. dgl. verwendet werden.

[6]) *Mon. dell' Inst.* V 12, und wohl auch auf dem Neapler Vasenbilde Heydemann 3248.

Original; nach seiner krausen, wolligen Beschaffenheit ist es mir sehr wahrscheinlich, dass wir darin das Widderfell zu erkennen haben, dessen Wächter die Schlange ist. In den anderen Darstellungen hängt das Vliess an einem Zweige des Baums[7]) oder liegt auf dem Felsen, der dem Drachen zum Lager dient[8]); hier ist vielleicht die Bedeutung dieses Gegenstandes, der auf unserem Bilde nur als Nebensache angebracht ist, dem Maler selbst, der ihn aus seiner Vorlage entnehmen mochte, nicht ganz klar gewesen.

Die beiden Vasenbilder, in welchen wir die Darstellung des Jason im Stierkampf zu erkennen haben, stimmen somit darin überein, dass sie diese Scene — entgegen der mythologischen Ueberlieferung und den anderen Darstellungen derselben — auf die Ueberwältigung eines einzigen Stiers durch den Helden beschränken. Unverkennbar ist dabei der Einfluss, welche die den Vasenmalern geläufige Darstellung der Stierkämpfe des Herakles und Theseus auf die Gestaltung unserer Scene ausgeübt hat; schon die Keule, welche wir bei diesem Kampf gegen allen sonstigen Brauch als Waffe des Jason finden, weist zur Genüge auf eine solche Uebertragung hin. Unsere Bilder werden damit zu einem merkwürdigen und beachtenswerthen Beispiel für die Freiheit, mit welcher die Vasenmalerei der mythologischen Ueberlieferung gegenübertrat: sie zeigen, dass dieselbe zuweilen nicht davor zurückscheute, einen Mythos seiner charakteristischen und individuellen Züge zu entkleiden, um seine Darstellung einem hergebrachten und weit verbreiteten künstlerischen Schema anzupassen.

Gotha. K. Purgold.

7) *Mon. dell' Inst.* V 12.

8) Münchener Vase No. 805; Arch. Ztg. 1860 Tf. 139 u. 140.

ZUR ÄLTESTEN GRIECHISCHEN KUNST.

I.



A. Milchhöfer weist in seinem anregenden und gelehrten Werke 'die Anfänge der Kunst in Griechenland' jeden Zusammenhang des bekannten Schliemann'schen Goldringes (Mykenä S. 402 Fig. 530) mit den Darstellungen auf assyrischen Cylindern ab. S. 97 f. vergleicht er die Trachten der auf beiden dargestellten Frauen: 'Hier (auf dem Ringe) bleibt der Oberkörper völlig nackt, was in der semitischen und ägyptischen Kunst ohne alle Analogie ist, der Unterrock dagegen ist in der Mitte durch eine verticale Einziehung getheilt und umhüllt die Beine in stricbartig absetzenden Falten bis zu den Füssen herab, die mit geschweiften Schuhen bekleidet zu sein scheinen. Auch dieses Gewandstück weicht sehr wesentlich von dem untern Theil orientalischer Frauenkleider (z. B. auf assyrischen Cylindern) ab, welche zwar gleichfalls oft in Strichen herabfallen, aber in horizontalen Absätzen ohne jede Verticaleintheilung, während hier die Falten in geschwungenen Linien verlaufen, indem sie sich der Form der untern Extremitäten anschmiegen und dieselben, jede für sich, markiren'. Dagegen zieht er mehrere indische Monumente zur Vergleichung heran und sucht so seiner Hypothese von dem hauptsächlich indogermanischen Ursprung der griechischen Kunst eine Stütze zu geben. Aber er muss selbst zugeben, dass dieselben 'verhältnissmässig sehr jungen Ursprungs' sind (S. 99) und eine genauere Betrachtung dieser von ihm S. 102 abgebildeten Sculpturen und Reliefs ergiebt immer noch beträchtliche Unterschiede. Die Reliefs 63*ab* können wir von vorn herein abweisen; denn *a*, welches offenbar unter griechischem Einfluss steht, zeigt keine Eintheilung des Untergewandes in regelmässige Etagen, sondern in ganz zufällige Falten, und *b*, dessen indische Herkunft hauptsächlich[1]) aus der Aehnlichkeit mit *a* er-

1) Der schon von H. C. E. Köhler ges. Schrift. VI 49 geltend gemachte Grund, dass der Fundort des Silbergefässes (Gouvernement Perm) an einer Handelstrasse liege, welche einerseits

schlossen wird, hat nur in der oberen Hälfte des Kleides regelmässige horizontale Striche. Aber auch ein Vergleich der Sculpturen ergiebt keineswegs eine vollständige Uebereinstimmung. Während auf dem Ringe die hosenartigen Hüllen der Beine sich nach unten zu verbreitern, findet dort das Entgegengesetzte statt und auch sonst stimmt im Detail Manches nicht. •Dagegen finden wir auf den assyrischen Cylindern ausser der von Milchhöfer herangezogenen ganz bekleideten Figur in ungetheiltem Etagengewande häufig genug eine zweite weibliche mit ganz oder fast ganz unbekleideter Brust, deren Untergewand wie auf dem Ringe in der Mitte getheilt und mit Querstreifen verziert ist, die jedoch bedeutend zahlreicher sind. Dasselbe Kleid pflegt auch die vor jener sitzende, meist bärtige Figur zu tragen[2]). Abbildungen solcher Cylinder giebt die reiche Zusammenstellung derselben bei Lajard *le culte et les mystères de Mithras* pl. 40, 7; 54, 4; 39, 1; 32, 7; 28,5; 27,8; 18,7[3]). Doch braucht man diese Uebereinstimmung der Tracht, welche ja zufällig sein könnte und wegen der strengeren Stilisirung der Cylinder in Einzelheiten nicht immer eine vollständige ist, nicht zu sehr zu betonen. Schon das ganze Schema der Cylinderdarstellungen ist dem Bilde des Ringes sehr ähnlich: hier wie da treten langgekleidete Gestalten, unter welchen sich in zwei Fällen (12,16; 26,2) auch kleiner gebildete befinden, auf eine sitzende zu, welche bisweilen (39,1; 40,7; 54,4) auch eine Frucht im vorgestreckten Arme hält. Ferner stimmt das Beiwerk in auffallender Weise. Sonne und Mond sehen wir in derselben Bildung, nur in etwas anderer Stellung 12,16; 18,8; 40,7; 54,4 und ein einer Doppelaxt ähnliches Symbol giebt 40,7. Die schwebende Figur mit dem Stabe in der Rechten[4]) findet, wie wohl schon mancher Andere erkannt haben mag, die nächste Analogie in dem auf assyrischen und persischen Monumenten so häufigen und so mannichfach gebildeten Asshur oder Ferver[5]), welcher auch auf Cylindern vorkommt (36,13; 38,4). Es ist bekannt, dass er, wenn auch in etwas verändertem Typus, bis nach Olympia und Armenien vorgedrungen ist[6]). Für die nur dekorativ angebrachten Thierköpfe am linken Rande findet man 40,3 eine Analogie. Es ist daher sicher ein naher Zusammenhang zwischen den Bildern der Cylinder und dem des Ringes anzunehmen, wenn man auch das ihm Eigenthümliche keineswegs verkennen und deshalb kaum an Importation aus Assyrien oder Phönikien denken darf. Ferner ist seine Technik wesentlich dieselbe wie die der Cylinder und Kegel, welche ja auch als Intaglien gearbeitet sind, näher jedoch steht sie der der Inselsteine, deren äussere Form ja schon dieselbe ist. Unter Anderem sind namentlich die Thierköpfe des Ringes denen des einen kretischen Steines (Milchhöfer S. 55 Fig. 44*b*) sehr ähnlich.

Ein ähnliches Gewand wie die Frauen des Ringes trägt die 'asiatische', aber hier ungeflügelte 'Artemis' der zwei von Milchhöfer S. 86 abgebildeten 'Inselsteine'. Er nimmt an (S. 97), dass hier die Tracht des Ringes 'nur andeutungsweise' dargestellt sei. Eine gewisse Aehnlichkeit ist auch nicht zu leugnen, aber sowohl in dieser Einzelheit als auch durch den Gegenstand der Darstellungen stehen die bei Lajard pl. 29,8; 47,2; 49,6; 51,3 und Raoul-Rochette ***Hercule assyrien*** (*mém. d'archéol. comparée* I) pl. VI und sonst abgebildeten orientalischen Steine bedeutend näher.

Die vorangestellte Zeichnung ist als Wiedergabe eines Siegels nach zwei Abdrücken[7]) angefertigt, während Schliemann das Original hat abbilden lassen und so die Darstellung in umgekehrtem Sinne giebt. Ferner hat sie die natürliche Grösse, wodurch vermieden wird, dass einzelne durch die Technik bedingte Zufälligkeiten sich so störend geltend machen wie in dem nach einer dop-

nach Persien und Indien, andererseits nach Griechenland führe, hat ebensowenig genügende Beweiskraft.

[2]) Sehr ähnlich ist auch die Gewandung der unten bei der 'asiatischen Artemis' heranzuziehenden Darstellungen.

[3]) Der zuletzt erwähnte Cylinder ist nachlässig gearbeitet und deshalb hat das Gewand keine Querstreifen, aber der untere Saum desselben ist ganz wie auf dem Ringe gebildet.

[4]) Den l. Arm deuten doch wohl die vom Rücken, nicht vom Kopf wie die Bänder der Frauen, ausgehenden Striche an.

[5]) Lajard pl. 1—4, 54 C. Einen scepterähnlichen Stab hält der Asshur 2,22. Wenn die Figur des Ringes Füsse hat, so finden wir etwas ähnliches bei den pl. 44, 20 54*e*, 18 abgebildeten Gestalten. Uebrigens scheint auch die weibliche Figur der goldenen Spange von Mykenai (292 Schliem. = 3 Milchh.) kein 'Gewand' mit 'horizontalen Querstreifen' (Milchhöfer S. 8 u. 97 Anm.) zu tragen, vielmehr entspricht der fragliche Theil den grossen Vogelschwänzen der genaueren Bilder des Asshur vollkommen. Ebenso wie diese befindet sich die Figur in einem Runde und hält wie diese die Arme oberhalb desselben, während sich die Flügel durch dieselbe Zeichnung wie der Schwanz kenntlich machen.

[7]) Da dieselben in verschiedenem Material genommen sind (der eine dem Berliner Antiquarium gehörige ist ein Gipsabdruck, der andere, welchen Frau Professor Kirchhoff freundlichst zur Verfügung stellte, ein sehr gut gelungener Siegellackabdruck), so ergänzten sie sich in willkommener Weise und ermöglichten eine in allem Detail treue Abbildung.

pelt vergrössernden Photographie angefertigtem Holzschnitte Schliemann's. Unter Anderem ersieht man aus unserer Zeichnung, dass die kleine Gestalt vor der sitzenden Frau ähnlich wie die andere, welche Früchte abpflückt, auf einem Steinhaufen steht, dass die schwebende Figur Füsse hat und dass die Frauen weder Masken noch Unterbeinkleider (Schliemann S. 405) tragen. Eine auf die Einzelheiten eingehende Deutung wage ich nicht zu geben; sicher scheint jedoch zu sein, dass wir eine Adoration vor uns haben.

II.

Eines der interessantesten Bilder der 'Inselsteine' ist ein Mischwesen, welches wir meist in Verbindung mit von ihm überwältigten Thieren, zweimal ein Gefäss tragend, einmal aber auch im Kampfe mit einem Manne sehen (8 Steine abgebildet bei Milchhöfer S. 55, 68, 80). Zuerst hatte Helbig in einer kurzen Notiz im *Bullettino* von 1875 S. 41f. auf vier derselben aufmerksam gemacht. Er erklärte das Ungethüm, wenn auch mit Reserve[8]), für pferdeköpfig und verglich die Beschreibung der Demeter Melaina bei Pausanias VIII 42,4 Damals befanden sich die Gemmen noch in Athen und waren Helbig nur in wenig gelungenen Abdrücken bekannt. Von diesen gab Overbeck in seiner Kunstmythologie III 683 Zeichnungen, nach welchen er nur bei einer der Gestalten (Fig. 1 Ov. = 44*c* Milchh.) den Pferdekopf für ziemlich gesichert halten konnte, während er bei 2—4 = 44*b*, 44*a*, 46*a* mit Recht starke Zweifel äusserte. Auf Grund ungleich schärferer Abdrücke und der Originale[9]), welche mittlerweile (1880) in den Besitz des Berliner Antiquarium übergegangen waren, hat Milchhöfer seine Zeichnungen anfertigen lassen. Er hält die Pferdeköpfe in 44*a*—*e* und 46*a*, *b* für erwiesen und verwirft jeglichen Zusammenhang[10]) mit den assyrischen Denkmälern, welche, wie er richtig hervorhebt, strenger stilisirt sind und zwar ähnliche mischleibige Dämonen zeigen, aber nie pferdeköpfige (S. 55f.). Er nimmt deshalb zu der litterarischen Ueberlieferung seine Zuflucht und findet in der Ilias (*Π* 150f.), wo es von den Rossen des Achilleus Xanthos und Balios heisst:

τοὺς ἔτεκε Ζεφύρῳ ἀνέμῳ Ἅρπυια Ποδάργη
βοσκομένη λειμῶνι παρὰ ῥόον Ὠκεανοῖο,

die Andeutung einer ursprünglich rosseköpfigen Bildung der Harpyien (S. 56f.). Hiermit bringt er weiterhin die Mythen von der sich in ein Ross oder eine Erinye verwandelnden Demeter in Zusammenhang. Das Insektenartige der Beine und des Körpers der Mischgestalt soll von der Wanderheuschrecke hergenommen sein und der den Rücken herablaufende Kamm von dem Seepferdchen, welche beide wiederum Aehnlichkeit mit dem Rosse haben (S. 65f.). Die zwei Gemmenbilder, welche das Ungeheuer zeigen, wie es ein Gefäss trägt (Fig. 46*ab*), werden ähnlich im Anschluss an Hesiod (Theog. 784f.) als die das Wasser des Styx holende Iris gedeutet (S. 68f.), während Fig. 51, welche ein ähnliches, aber nach Milchhöfer schweinsköpfiges Wesen im Kampfe mit einem Rinde zeigt, unerklärt bleibt.

Ich gehe auf diese in mehr als einem Punkte anfechtbaren Hypothesen[11]) nicht näher ein und halte mich nur an die Darstellungen. Unter diesen ähneln aber nur die Köpfe von 44*a* Pferdeköpfen, während die von *cde* wohl überhaupt nicht sicher bestimmbar sind. Günstiger steht es bei *b*, aber hier hat der Kopf doch weit eher den Typus eines Raubthieres, etwa eines Wolfes, wie Overbeck (S. 684) will. Auch in 46*ab* kann ich nichts von einem Pferdekopfe entdecken und 51, wo der Kopf deutlicher als in allen anderen Exemplaren gebildet ist, muss Milchhöfer selbst für eine aus dem Harpyientypus abgeleitete Form erklären. Es bleibt also nur der einzige Stein 44*a*, aber vergleicht man das doppelte Flügelpferd von 52*a* (S. 81), so sieht man, dass die Gemmenschneider den Kopf und Hals eines Pferdes beträchtlich verschieden darzustellen pflegten. Eine andere Deutung aufzustellen wäre nicht schwer, doch geht man wohl wegen der Kleinheit, der Primitivität und der keineswegs immer guten Erhaltung der Darstellun-

8) '*con testa che pare di cavallo.*'

9) Für 44*e* und 51 lagen nur die Abdrücke bei Cades vor.

10) Für 44*a* will er einen 'letzten Zusammenhang' mit dem assyrischen Schema der Ueberwindung mischleibiger Dämonen nicht in Abrede stellen (S. 55), doch spricht er sofort wieder von dem principiellen Unterschiede der Bildungen.

11) Daraus dass Podarge die Mutter von zwei Rossen ist, ergiebt sich namentlich angesichts des Umstandes, dass die Harpyien nie rosseköpfig dargestellt worden sind, keineswegs, dass sie selbst rossgestaltig war. Höchstens könnte man an eine zeitweilige Verwandlung in ein Pferd wie bei Demeter, um der Liebesverfolgung des Poseidon zu entgehen, denken, aber derselbe Poseidon, welcher ja überhaupt der Vater, nicht Schöpfer des Pferdes (vgl. Robert, Mitth. des ath. Inst. VII S. 19 Anm. 1) ist, erzeugt auch mit der nicht rossgestaltigen Medusa den Pegasos. Die Rossgestalt der Demeter Melaina von Thelpusa und Phigalia hätte nach Petersen doch nicht mehr in's Treffen geführt werden sollen.

gen am sichersten, einstweilen überhaupt kein bestimmtes Thier zu erkennen.

Greifen wir dagegen auf die assyrischen Bildungen zurück, so finden wir allerdings bestätigt, was Milchhöfer sagt (S. 55), dass namentlich die Reliefs eine strengere Stilisirung zeigen (Lajard pl. 14, 20—22, 59, 60), aber ist das gegenüber der Aehnlichkeit der Darstellung von so grossem Belang? Dann hat man doch auch zu bedenken, dass Reliefs eben eine andere Monumentengattung sind, welche schon durch ihre Grösse, namentlich in der assyrischen Kunst, eine strengere Stilisirung bedingen. Und die den Steinen näher stehenden Cylinder sind ja in der That auch weniger streng stilisirt. Das Schema der Darstellung aber ist, wie Milchhöfer selbst zugiebt, mit Ausnahme des nicht in Betracht kommenden Umstandes, dass nur ein Ungethüm vorhanden ist, völlig dasselbe wie auf 44*a*. Durch die Grösse der Reliefs sind wir aber auch in Stand gesetzt, die verschiedenen Thiergattungen genau zu erkennen: 14 ist es ein Einhorn, welches die bärtige Figur am Horn gepackt hat und dem sie ein Schwert in den Leib stösst. Eine Mähne läuft von den Ohren desselben über den ganzen Rücken bis auf den Schwanz herab. 20 und 21 dagegen steht dem Manne ein gehörnter und geflügelter Löwe gegenüber mit einer Mähne, die am Rücken nur durch die Flügel verdeckt wird. Die Vorderfüsse sind die eines Löwen, die hinteren die eines Raubvogels. 22 ist das Ungethüm ein völliger Löwe, dessen Mähne nach Analogie der Flügel von 20 und 21 gebildet ist. Dasselbe Wesen finden wir auch pl. 59 und 60 wieder, nur hat es beide Male einen Vogelschnabel und in 59 nur Löwenklauen. Stellt man nun einen Vergleich mit den Inselsteinen an, so finden wir die äusserste Uebereinstimmung. Sie zeigt sich zunächst in den Köpfen, welche wenigstens in 44 *bde*, 46 *ab*, 51 die grösste Aehnlichkeit mit denen von pl. 20 und 21 haben. Man berücksichtige namentlich den aufgesperrten Rachen, den breiten Ober- und schmalen Unterkiefer, die auffallend grossen Augen, die langen Ohren[12]). Dann kehrt hier die Mähne in ganz ähnlicher Bildung wieder und der nach Milchhöfer insektenartige Leib des auf den Steinen dargestellten Wesens entspricht den Flügeln der Reliefs[13]). Wie auf diesen so sind auch auf den Gemmen die Hinterfüsse bald die eines Vogels, bald die eines Raubthieres. Sind wie auf 44*a* und *c* auch die Vorderfüsse dünn gebildet, was Milchhöfer insektenartig nennt, so kann man doppelte Vogelklauen annehmen. Auch die Aehnlichkeit der aufgerichteten Stellung wird kaum als zufällig gelten können. Aehnliche Fangzähne wie pl. 20 zeigt 46*a*. Die Unterschiede (grössere Länge der Flügel, in 44*b* und 46*b* Fehlen der Mähne, 44*e* und 51 Charakterisirung derselben in einer Weise, die mit der theilweisen Bohrtechnik der Gemmen zusammenhängt, als Striche mit runden Köpfen) sind aber nicht in allen Exemplaren vorhanden und entschieden so unbedeutend, dass man ihre Begründung in der Individualität des betreffenden Gemmenschneiders und der Kleinheit der Darstellung suchen kann. Denn das Einzige, was uns noch beirren könnte, die schmälere und längere Bildung des Kopfes erweist sich als nichtig, wenn wir die Cylinder mit ähnlichen Darstellungen heranziehen. Da sehen wir z. B. pl. 33,10 ein 44*a* äusserst verwandtes Bild. Ein doppelt geflügelter Mann streckt seine Arme zweien Flügelwesen entgegen, die offenbar mit den löwenköpfigen der Reliefs identisch sind, aber wegen der Rohheit und Flüchtigkeit der Darstellung ähnlich wie in 44*a* einen in die Länge gezogenen Kopf erhalten haben. Dasselbe, nur in weit höherem Grade, ist bei dem pl. 45,16 ein Rind in den Nacken beissenden Löwen der Fall. Die Kopfbildung von 46 *a* entspricht der von aufgerichteten geflügelten Löwen des phönikischen Kegels 43,26, welche auch eine ähnliche Mähne haben. Wenn wir aber den Typus des Rinder oder Hirsche überfallenden oder forttragenden Löwen wohl nur zufälliger Weise nicht so gut belegen können wie den von 44*a*, so sehen wir doch öfters mit dem Kopf en face gebildete, nackte männliche Gestalten, welche gebändigte oder erlegte Löwen (19,6; 25,3) in ähnlicher Weise forttragen.

Diese Nachweise von Analogien werden hoffentlich zum Beweise genügen, dass wir wenigstens für diese Darstellung der Inselsteine die Vorbilder nirgend anderswo als in der assyrischen und der diese nachahmenden phönikischen Kunst zu suchen haben. Denn dass sie nicht für importirt zu halten sind, dafür scheint schon die Darstellungsweise,

[12]) Bei einer Untersuchung des Originales von 446 ergab sich auf dem Kopfe oberhalb des Auges ein Strich, welcher in dem harten Steine kaum zufällig sein kann und den Hörnern der Reliefs entspricht. Doch will ich hierauf kein besonderes Gewicht legen.

[13]) Namentlich sicher erscheinen mir die Flügel in 44*e* und 46*a*. Uebrigens kann man auch an eine Verbindung von Vogelflügeln und Vogelschwanz denken.

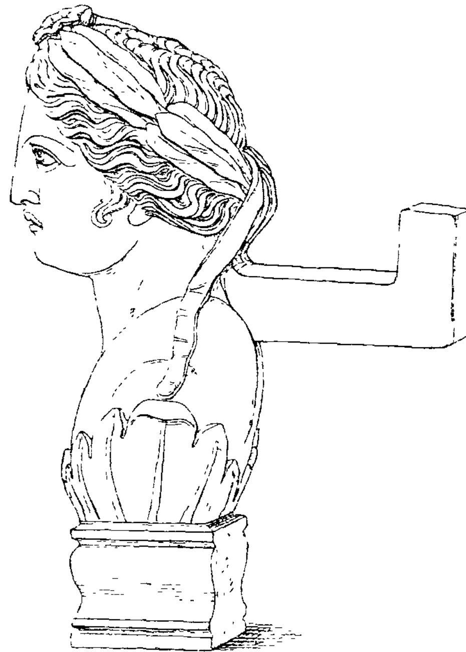
welche weniger stilisirt und naturalistischer als die der orientalischen Denkmäler ist, zu sprechen. Doch finden wir auch für andere Scenen wie die des Eberkampfes (Fig. 59*b* S. 92 = pl. 25,4) auffällige Uebereinstimmungen. Die Bildung des Ebers ist fast identisch und auch auf der Gemme ist die Waffe des Mannes der auf der Eberjagd gebräuchliche Jagdspiess und kein Schwert, wie Milchhöfer (S. 92) meint. Denn dies würde er schwerlich ausser mit der Rechten am Griff noch unten an der Schneide halten. — Für die Verbindungen von zwei Gestalten, die Ueberschneidungen und Abbreviaturen der Steine (Fig. 52*a*, 54*a*—*c* S. 81f.) geben pl. 43,9; 45; 49,3 einige Analogien.

Berlin. Otto Rossbach.

MISCELLEN.

RÖMISCHE BRONZE AUS DER HARZGEGEND.





Die Bronze, welche hier in ihrer natürlichen Grösse abgebildet ist, wurde im Frühjahr 1882 auf der Domäne Adersleben bei Halberstadt gefunden. Ihre untere Fläche ist durchbohrt, um einen runden Bronzestab von etwa einem Centimeter Durchmesser aufzunehmen, dessen Anfang noch in der Oeffnung steckt; auf der Rückseite befindet sich, mit der Figur zusammengegossen, ein aufwärts gebogener, starker Haken, der in unserer Seitenansicht deutlich ist. Die Bronze war mithin dazu bestimmt, einer verticalen Stange zur Bekrönung, einer horizontalen zum Auflager zu dienen und muss demgemäss mit gleich eingerichteten zu einem künstlerisch ausgestatteten Geräth, das sich verschieden denken lässt, gehört haben.

Dass die Bronze eine römische Arbeit ist, macht der Augenschein zweifellos; bei der geringen Tiefe in welcher sie — beim Rübenhacken — zum Vorschein gekommen ist, könnte sie auch durch Zufall an ihren Fundort gelangt sein. Die weichen Formen des Gesichtes und die Anordnung des Haares würden das Bild einer Frau zu erkennen gestatten, aber die Bildung der Brust und des selbst für einen Mann sehr kräftigen Halses schliessen diese Möglichkeit aus. Ohne Zweifel ist Apollo gemeint und der Kranz, den er im Haar trägt, als aus Lorber-

blättern bestehend; vorn ist der Kranz in der Scheitelmitte durch eine Blüthe unterbrochen, hinten durch mehrere über den Haarknoten herabfallende Binden: zwischen den beiden Bändern, welche sich je an einer Seite in ganz parallelen Windungen über Hals und Schulter legen, sind noch drei kurze, unmittelbar über dem Haken endende Streifen angedeutet. Die Augen sind mit Silber eingesetzt; das linke steht in auffälliger Weise zu hoch. Abgesehen davon und von der plumpen Bildung der unter dem Haare zum Vorschein kommenden Ohrläppchen ist die Formengebung nicht ohne Reiz, die Arbeit ist gut, die Erhaltung vortrefflich, nur dass ein Theil der linken Haarbinde zerstört und der Nasenrücken etwas abgescheuert ist. Die Büste geht unten in ein Blätterornament über und liefert somit ein neues Zeugniss, dass die Römer durch diesen Schmuck tektonisch verwendete Figuren abzuschliessen und mit ihrer Stütze zu vermitteln liebten [1]).

Die Kenntniss unserer Bronze, welche durch ihren künstlerischen Werth, ihre tektonische Form und ihren Fundort unter den gleichartigen Denkmälern eine hervorragende Stelle einnimmt, verdanke ich Herrn Direktor Dr. Bode; ihr Besitzer, Herr Amtsrath Meyer auf Adersleben, hat die grosse Freundlichkeit gehabt ihre Veröffentlichung zu gestatten und dadurch zu ermöglichen, dass er dieselbe nach Berlin zu senden bereit war, wofür ihm der wärmste Dank auch an dieser Stelle ausgesprochen sein soll.

M. Fränkel.

[1]) Vgl. Hübner, Bildniss einer Römerin S. 20 f. Dilthey, Bonner Jahrbücher Heft 53. 54 S. 3.

ZU ALTGRIECHISCHEN KUNSTWERKEN.

(S. Archäol. Zeitung 1881 S. 53 ff.)

V. Metope und Triglyphen bei der Akropolis.

Die reiche Fundgrube, welche die Ausgrabungen der griechischen archäologischen Gesellschaft am Südabhange der Akropolis von Athen eröffneten, liess auch in ihrem westlichen, dem Burgaufgang nahen Theile ein leider sehr zerstörtes Relief mit der Darstellung zweier ringender Männer zu Tage treten. Dasselbe wird in dem Verzeichniss F. v. Duhn's (Archäol. Ztg. 1877. S. 165 unter No. 83) als Kampf des Herakles mit Antaios beschrieben [1]).

Das ringsum gebrochene Fragment verdient unsere Aufmerksamkeit, weil es unzweifelhaft von einer Tempelmetope herrührt. Die Erhebung des Reliefs, sowie die freilich etwas oberflächlichere Arbeit schliesst sich am nächsten dem Stil der „Theseion"-Metopen an. Auch ist der Marmor parisch.

Ich stehe nicht an, unsere Metope in Verbindung zu bringen mit einer Anzahl von Triglyphenblöcken, welche jetzt am Aufgang der Akropolis ausserhalb und innerhalb des sog. Beulé'schen Thores herumliegen [2]). Sie messen in der Gesammthöhe 0,685; das Triglyphon hat die Breite von 0,41; die einer Metopenstelle beträgt 0,56. Auf die entsprechenden Dimensionen kommen wir auch mit einer gedachten Restauration der rings gebrochenen Metope; einen directen Vergleich gestattet nur die Dicke der Platte mit der Breite des Triglyphenfalzes. Jene beträgt 0,085, diese in den meisten von mir vorgenommenen Messungen ebensoviel, selten wenig mehr.

Den Versuch einer näheren Bestimmung des offenbar nicht sehr grossen Heiligthums, zu dem diese Reste gehören mögen, wage ich nicht. Am wahrscheinlichsten lag dasselbe südlich oder südöstlich der Burg, wie denn überhaupt die meisten von ausserhalb nach dem Westeingang der Akropolis zusammengeschleppten Bau- und Inschriftstücke (z. B. solche von choregischen Monumenten) aus dieser Gegend stammen.

[1]) Vgl. L. v. Sybel, Catalog der Skulpturen von Athen No. 4950, welcher (da der Kopf des Feindes zerstört ist) auch die Deutung auf Theseus und den Minotauros zulässt; doch scheint mir die kraftvolle Bildung des Siegers besser auf Herakles zu passen.

[2]) Vgl. Beulé, *l'acropole d'Athènes*, I, S. 120, wo noch blaue Farbspuren erwähnt werden, die jetzt völlig geschwunden sind.

VI. Archaischer Fries von der Akropolis.

Dass die bekannten alterthümlichen Reliefs der „wagenbesteigenden Frau" (s. jetzt v. Sybel, Catalog der Sculpturen von Athen 5039) und des

sogenannten „Hermes“ oder „Theseus“ (v. Sybel 5040) einer einheitlichen Composition angehören, hat zuerst Brunn vermuthet (s. *Bull. dell' Inst.* 1860 S. 53), darauf Benndorf (Gött. gel. Anz. 1870 S. 1563 ff.) mit vollkommen ausreichenden Gründen nachgewiesen. Nicht nur stimmen Proportionen, Reliefërhebung, Dicke der Platten, Anlage der Klammerlöcher durchaus überein, auch der Marmor ist, was zuletzt erkannt wurde, gleichartig und zwar unzweifelhaft parisch, trotzdem er am ersteren Relief etwas quarzig erscheint und in Streifen bricht. Gleichfalls zugehörig ist, wie auch Benndorf gesehen hat, ein drittes Fragment (v. Sybel 5041) mit rechtem Fusse und gewandbedecktem Knöchel, wahrscheinlich ein Theil des fehlenden Restes der weiblichen Figur auf 5039. Dazu kommt als viertes Stück, gleichfalls im Akropolismuseum aufbewahrt, der hintere Theil eines Klappstuhls mit Gewandzipfel einer nach links sitzenden Gestalt (v. Sybel 5042; mit Stosskante rechts), die bei aller Zerstörung einen nicht unwesentlichen Beitrag zur Beurtheilung der gesammten Composition liefert.

Doch wir kehren vorher noch einmal zu der Figur des spitzbärtigen Mannes (auf 5040) zurück. Derselbe trägt einen ärmellosen Wollenchiton, den wir als Tracht der Wagenlenker auf zahlreichen älteren Vasenbildern wiederkehren sehen. Der linke Arm der in gespannter Stellung ein wenig nach rechts vorgebeugten Gestalt ist geradeaus gestreckt, der rechte zurückgezogen. Ich zweifele nicht, dass auch dieses Motiv aus der Lenkung eines Viergespannes zu erklären ist, indem die Rechte entweder, um eine Wendung zu machen, die Zügel zweier Rosse anzog[3]), oder einen Gegenstand hielt (ein Kerykeion? wie in anderen Fällen die Peitsche, oder bei der wagenlenkenden Athena die Lanze), während sämmtliche Zügel in der vorgestreckten Linken vereinigt waren. Eine beinahe völlig entsprechende Bewegung, bei welcher nur die Functionen der Arme vertauscht sind, bietet auch die bekannte Tux'sche Bronze (Overbeck, Gesch. d. griech. Plastik, I, Fig. 43, 7), deren Deutung auf einen Wagenlenker längst gesichert ist.

Soweit das Material ausreicht, empfangen wir die Vorstellung eines Zuges nach rechts fahrender Gestalten, welche um der Weiblichkeit der einen willen nichts anderes als Götter sein können, sowie anderer, in entgegengesetzter Richtung sitzender Figuren. Man darf einerseits an die episch breite Darstellung des Götterzuges auf der „Françoisvase“ erinnern, andererseits an die Versammlung der Olympier, wie sie der Ostfries des perikleischen Parthenon bereits als vollzogen schildert.

Damit wird die Frage nach der einstigen Bestimmung unseres Frieses von neuem angeregt. Zur Darstellung eines Viergespannes gehören, wie die jetzt vollständige Platte mit der wagenbesteigenden Göttin lehrt, je zwei Platten zu 1,09 Breite. Unter der wahrscheinlicheren Voraussetzung, dass jedes der erhaltenen Fragmente einer besonderen Platte angehört, kämen wir somit bereits auf 6 Platten mit einer Frieslänge von 6,54 Metern. Die erhaltenen drei Stossflächen stehen sämmtlich rechtwinklig zur Reliefffläche. Nichts kann uns daher veranlassen, an die Verkleidung einer vierseitigen Basis zu denken[4]), deren Beziehung auf einen Sieg im hippischen Agon überdies schon durch den dargestellten Gegenstand ausgeschlossen wäre. Benndorf (a. a. O.) entscheidet sich deshalb und wegen der Lage der Klammerlöcher lieber für Decoration einer fortlaufenden Wandfläche; dagegen lehnt er mit allen Neueren die schon nach Bekanntwerden des ersteren Stückes versuchte Beziehung auf den vorperikleischen Parthenon aus Gründen ab, die doch auch nicht schwerwiegend genug sind, um diese Ansicht definitiv zu beseitigen. Der stärkste, weil seiner Natur nach unangreifbare Einwand bleibt ja immer der, dass wir von einem Friese jenes älteren Bauwerkes nichts wissen; aber hat denn über die Reliefs des perikleischen Baues nicht selbst Pausanias geschwiegen? Andererseits erscheint es schon an sich nicht allzu willkürlich, die grösste, sicher architektonisch verwendete archaische Reliefcomposition, deren monumentaler Charakter uns mit jedem neu gefundenen Fragment immer bedeutsamer entgegentritt, zu dem hervorragendsten Gebäude der Burg, von dem wir aus älterer Zeit Kunde haben, in Beziehung bringen zu wollen. Der Marmorschmuck über der Cella wird um so wahrscheinlicher, wenn diese aus Porosblöcken ausgeführt war. Vielleicht blieb der Fries auf eine oder zwei Schmalseiten beschränkt. Ueber mannigfache Analogien zwischen dem älteren und jüngeren Bau vgl.

[3]) Vgl. das korinthische Vasenbild, Mitth. d. Inst. IV, Taf. XVIII, oder Berliner Vasensamml. No. 1636 (etruskische Amphora aus Vulci).

[4]) Die grösste auf der Akropolis beobachtete Basis, die der Athena Promachos, ist von Beulé auf 6,80 zu 4,60 Meter berechnet worden; nach Ausweis des Kaupert'schen Planes bei Jahn-Michaelis, *Pausaniae descr. arcis Athen.* übersteigt die erstere Dimension jedoch nicht 5 Meter.

Michaelis, Der Parthenon, S. 121 ff. Was den Stil unseres Werkes anlangt, so gestattet die Kenntniss, welche wir heute von dem Entwickelungsgange der attisch-archaischen Kunst besitzen, es durchaus, dasselbe Ende des sechsten Jahrhunderts entstanden zu denken; auch sind ernstliche Schwierigkeiten in Bezug hierauf bisher nicht erhoben worden; Benndorf selbst weist in der Zeichnung und der Faltenbehandlung der Göttin des ersten Reliefs mehr als einen schematischen oder verfehlten Zug nach; beim Hermes, so lebensvoll er im Nackten behandelt ist, genügt es, auf die Vorderstellung der Brust bei strenger Profilbildung des Kopfes hinzuweisen.

Wenn endlich die Platten des Parthenonfrieses um das Doppelte stärker, dagegen um etwa 10 Cm. niedriger sind als bei unseren Reliefs, so erledigt sich das erste Bedenken bereits durch die Erwägung, dass wir es hier mit dem kostbareren parischen Stein zu thun haben, bei dem eine gewisse Sparsamkeit geboten war. Die grössere Höhe des Frieses, für welche sich schwerlich schon bestimmte Proportionsgesetze herausgebildet hatten, lässt sich, abgesehen von anderen Möglichkeiten, durch die Schmalheit des Peristyl-Umganges erklären. Auch wird es nicht überflüssig sein, zu betonen, dass überhaupt alle oberen Bautheile des alten Tempels im Vergleich zu denen des Parthenon schwerer waren (vgl. Michaelis, Parthenon S. 122).

Wir dürfen hoffen, dass erneute Ausgrabungen im östlichen Theile der Burg von Athen weitere Bereicherungen dieses gegenwärtig noch so trümmerhaften Bestandes liefern werden. Und wenn bereits dieser immerhin Anspruch darauf erheben kann, bis heute auf attischem Boden die bedeutendste archaische Reliefcomposition zu vertreten, so wird jeder fernere Zuwachs die Nothwendigkeit, ihr eine würdige monumentale Stellung einzuräumen, immer dringlicher erscheinen lassen.

Berlin, 1882. A. Milchhöfer.

ZU DEN SCHALEN DES DURIS TAFEL 1. 2.

Um den äusseren Rand des Fusses, der zu einer der auf Tafel 1 und 2 abgebildeten beiden Schalen gehört hat, läuft eine Inschrift, die nur in sehr verblichenen Resten erhalten ist und die ich erst bei der für den neuen Berliner Vasencatalog vorgenommenen genauen Untersuchung bemerkt habe. Sie enthält den auch sonst bekannten, doch in Verbindung mit Duris neuen Namen des Töpfers Kleophrades (*Κλε[ο]φρά[δης ἐπο]ίησε*):

ΚΛΕ.ΦΡΑ......ΙΕΣΕ

Vgl. W. Klein, Griech. Vasen mit Meistersignaturen S. 65, 6.

A. Furtwängler.

BERICHTE.

ERWERBUNGEN DES BRITISCHEN MUSEUMS IM JAHRE 1882.

Auszug aus C. T. Newton's Bericht an das Parlament.

Marmor. Statue eines Athleten, der im Begriffe ist, einen in der Linken gehaltenen Diskus abzuschleudern, eine der Repliken, für deren Original man ohne hinreichenden Grund den Diskobol des Naukydes gehalten hat, während dasselbe wahrscheinlich der besten Zeit attischer Kunst entstammt. Ehemals in der Sammlung Campana. — Schildkröte und Muschel der *Strombos* genannten Form, mit Spuren von Purpurfarbe und Gelb. Angeblich aus Galaxidi bei Delphi. — Torso einer Aphrodite. Aus Fayoûm. — Archaische Figur aus Amorgos. — Gewicht von weissem Marmor, ähnlich den im Temenos der Demeter zu Knidos gefundenen, und sieben andre runde Gewichte, welche alle zusammen in Griechenland gefunden sein sollen. — Fragment eines Reliefs: Untertheil einer zwischen zwei Löwen sitzenden Frau (Kybele?). Aus Palmyra. — Zwei Statuetten: Aphrodite beim Bade; Aphrodite, die Sandale anlegend. Aus Antarados in Syrien. — Pferdekopf, etwas unter lebensgross, veröffentlicht von Michaelis *Journal of hellenic studies* III p. 234 pl. 24. Angebl. aus Tarent. —

Bärtiger Porträtkopf aus Stein. Aus Palmyra. — Fragment der Statuette eines Flötenspielers; archaischer Herakles, beide aus Stein. Aus Cypern. — Vier Fragmente vom Fussboden des Athenatempels auf Aegina, die Oberfläche tief roth gefärbt.

Bronze. 21 Gefässe und andere Gegenstände, ausgezeichnet durch hervorragende Schönheit der Formen und gute Erhaltung. Angeblich aus Galaxidi.

Inschriften. Fünf Marmorfragmente aus Cypern, mit Resten griechischer Inschriften; die best erhaltene scheint die Weihung eines Atheners Philinos an Serapis, Ptolemaeus und Berenike zu enthalten. — Rundes Stück einer Bronzeplatte, welche auf beiden Seiten eine lateinische Inschrift enthielt.

Terracotten. Aus Tanagra: Tanzender Eros mit über die Brust flatterndem Gewande, die Flügel blau und golden, der Körper roth auf weiss, von sehr schöner Ausführung. Ziegenfüssiger Pan, mit gekreuzten Beinen auf einem Felsen sitzend, an dessen Fusse sich ein Widder und zwei Ziegen, deren eine er am Horne hält, befinden; auf seiner rechten Schulter ein Lagobolon oder Hirtenstab. Figuren eines alten Mannes und eines alten Weibes in grotesken Stellungen. — Eine Sammlung von Reliefs, Köpfen und anderen Fragmenten von einer sehr ausgedehnten Lagerstätte von Votivterracotten, welche F. Lenormant an dem Standort des Dionysostempels zu Tarent entdeckt hat. Der Stil weist diese Terracotten in die Zeit vom 6. bis zum 3. Jahrhundert; sie sind sehr interessant wegen der Mannigfaltigkeit der Göttertypen, die sie aufzeigen. — Statuette eines Giganten (?), sorgfältige Arbeit im Stile der pergamenischen Schule. Kopf, Arme und Beine von den Knieen abwärts fehlen. Aus Smyrna. — Henkel einer rhodischen *diota*, beschrieben mit dem Namen des eponymen Magistrates Timodikos und des Monats Agrianios. Aus Alexandria.

Vasen. Oinochoe, rothe Figuren, mit Goldschmuck. Eine bärtige Figur in asiatischer Tracht, vermuthlich Midas, reitet auf einem Dromedar, umgeben von einem Thiasos ähnlich gekleideter Gestalten beiderlei Geschlechts. Ausgezeichnet sowohl durch die Feinheit der Zeichnung als durch die Erhaltung. Ehemals in der Sammlung Beckford, dann Hamilton. Abgeb. *Monum. dell' Inst.* I T. 50, Archäolog. Zeitung 1844 Tafel 24, 1. 2. — Vase mit schwarz gezeichneten Blumen auf gelblichem Grunde, angeblich aus Pergamon. — S. g. *Mastos*, schwarze Figuren auf gelblichem Grunde: auf der Vorderseite Hermes, auf der Rückseite Apollo leierspielend. — Schwarz gefirnisste Schale, in welche von Alters her 5 Hühnereier und zwei Thierknöchelchen gelegt waren, aus einem Grabe in Rhodos.

Geschnittene Steine. Acht sehr rohe archaische Gemmen von einer ständig in Griechenland und dem Archipelagos gefundenen Klasse.

Goldschmuck. Ohrring, in einen Stierkopf endigend und verschiedene andere Ohrringe, aus Smyrna. — Kleiner weibl. Kopf, mit Epheu bekränzt, der vielleicht als Gehänge diente; Kügelchen, in gekörnter Arbeit verziert; sehr kleine nackte weibl. Figur, wahrscheinlich ebenfalls ein Gehänge. Aus Athen.

SITZUNGSBERICHTE.

Festsitzung des deutschen archäologischen Instituts in Rom.

Rom. In der am 20. April zur Feier des Geburtstages der Stadt Rom abgehaltenen Festsitzung hielt Herr Comm. Lanciani einen Vortrag über die Porticus-Anlagen in der IX. stadtrömischen Region. Die für derartige Bauten durchaus erforderliche ebene Beschaffenheit des Bodens bietet den Erklärungsgrund für die Thatsache, dass, während in anderen Gegenden der Stadt Hallen nur ganz vereinzelt und ausnahmsweise vorkommen, aus der Ebene am Tiber deren nicht weniger als 20 bekannt sind, wovon allein 14 auf die neunte Region entfallen. Von diesen Bauten haben namentlich zwei durch Entdeckungen der letzteren Zeit Aufklärungen erhalten: die mit dem Neptunstempel verbundene *porticus Argonautarum* an Piazza di Pietra und die Porticus des Pompeius. Von den zur Ausschmückung des erstgenannten Gebäudes gehörigen Reliefs mit Darstellungen von Provinzen des römischen Reiches und von Trophäen haben sich im Februar dieses Jahres wieder zwei neue Stücke gefunden, so dass wir jetzt — durch verschiedene Sammlungen zerstreut — von diesem Monumente 14 Provinzdarstellungen und 7 Trophäenreliefs besitzen. Aus der guten Erhaltung und den Auffindungsumständen geht hervor, dass dieser bildliche Schmuck schon ziemlich früh, jedenfalls vor den Plünderungen Roms durch die Barbaren, von seinem Orte entfernt worden ist. Genauere Ausführungen über die Anlage des ganzen Baues erfolgen besser erst nach der Vornahme weiterer Ausgrabungen; bemerkenswerth jedoch ist die Thatsache, dass sich nur von dem nördlichen Theile des Monumentes Reste erhalten haben, während von der südlichen Hälfte nicht nur keine Spur von Trümmern oder Unterbauten sich entdecken lässt, sondern sich nicht einmal eine Erwähnung von solchen in älteren Aufzeichnungen findet, so dass niemand etwas davon gesehen zu haben scheint. — Zur Porticus des Pompeius übergehend bemerkt der Vortragende, dass die aus den zwei hinter dem Pompeius-Theater gefundenen Dedicationsinschriften (*C. I. L.* VI. 255. 256) bekannten beiden Hallen des Diocletian und Maximian wohl nur Restaurationen der pompeianischen Anlage waren, da wir wissen, dass Diocletian auch die durch einen Brand zerstörte Bühne des Theaters wiederherstellte; bei jenem Brande sind aber auch die Hallen schwerlich ungeschädigt geblieben. Auf die Porticus des Pompeius bezieht sich ein bisher nicht richtig fixirtes Fragment des capitolinischen Stadtplanes (Jordan, *Forma Urbis* XVI, 110), welches der östlichen Schmalseite angehört; noch weiter östlich zeigt dies Fragment die Grundrisse zweier Tempel, eines runden Peripteros, der sich noch jetzt im Klosterhofe von S. Niccolo a Cesarini findet, und eines rechteckigen sechssäuligen Peripteros, der jetzt verschwunden ist, während im Anfange des 16. Jahrh. noch 9 Säulen und ein Stück der Cellamauer standen, wie aus einer von einem Grundriss begleiteten Aufzeichnung von Antonio da Sangallo hervorgeht. Auch die Mauer, welche die Area dieser beiden Tempel von der Halle des Pompeius schied, hat Flaminio Vacca noch gesehen, dem wir auch interessante Angaben über die in derselben Gegend bei der Erbauung der Kirche von S. Andrea della Valle gemachten Funde verdanken. Die Anlage solcher Säulenhallen, die namentlich Augustus und seine Günstlinge im grössten Umfange betrieben, ist überall von demselben Zwecke ausgegangen, nämlich dem Volke gegen Sonne und Regen geschützte Spazier- und Durchgangswege zu gewähren; und in der That schlossen sich die einzelnen Bauten derartig aneinander an, dass man bis zum *pons Aelius* sowohl vom *forum boarium* über das Marsfeld als vom *forum Romanum* über die Kaiserfora durch eine lange Reihe von Hallen fast fortwährend geschützt gehen konnte. Die späteren Kaiser vervollkommneten dies noch, indem sie die einzelnen älteren Anlagen durch Querbalken verbanden nnd so einheitliche Complexe von Hallen schufen. Am bedeutendsten waren in dieser Hinsicht die von Gratian, Valentinian und Theodosius angelegten *porticus maximae*, ein Name, der, wie aus Inschriften und den späteren Bezeichnungen der in der Nähe gelegenen Oertlichkeiten hervorgeht, im besonderen die durch derartige Verbindungsbauten hergestellte Porticusreihe bezeichnete, die sich vom *pons Aelius* bis zur *porta Ostiensis* hinzog.

Hierauf besprach Herr Prof. Henzen ein neuerdings, wie es heisst in Carnuntum, gefundenes und jetzt im ungarischen Nationalmuseum zu Pest befindliches römisches Militärdiplom, von dem durch die Güte des Herrn Dr. Joseph Hampel Gipsabgüsse vorgelegt werden konnten. Nach einer kurzen Re-

capitulation der allgemeinen für die Beurtheilung dieser Monumentenclasse massgebenden Gesichtspunkte hob der Vortragende die einzelnen Punkte hervor, in denen unser Wissen durch das neue Document eine Bereicherung erfährt. Das Diplom ist ausgestellt *a. d.* III. *Non. Sept.* im dritten Regierungsjahre Domitians, also am 4. September 84; Domitian führt die Titel *Germanicus, pontifex maximus, tribunic. potest.* III, *imp.* VII, *p. p., cos.* X, nicht aber den Namen *Censor*, diesen später bei ihm stehend vorkommenden Titel muss er also erst nach dem September 84 angenommen haben. Als Consuln dieses Abschnittes des Jahres 84 lernen wir durch die Urkunde neu kennen *C. Tullius Capito Pomponianus Plotius Firmus* und *C. Cornelius Gallicanus,* von denen der erste unbekannt ist, während wir dem zweiten vorher als Legatus von Lugdunensis (Orelli 5030, 6070), später unter Traian als Inhaber der *cura* über die *alimenta* (*C. I. L.* XI, 1147) begegnen. Der im Diplom genannte Legat L. Funisolanus Vettonianus (dessen Carriere sich übrigens aus zwei auf ihn bezüglichen Ehreninschriften, *C. I. L.* III, 4013. XI, 571, feststellen lässt) und die Mehrzahl der hier aufgezählten, zum pannonischen Heere gehörigen Truppen kehren auf einem schon länger bekannten Militärdiplom aus dem Jahre 85 wieder; doch waltet der Unterschied ob, dass in dem neuen Diplom die Soldaten keine *honesta missio* erhalten: unglückliche Kriegsfälle in Pannonien während des Jahres 84 mochten ihre Verabschiedung unthunlich erscheinen lassen, während für das Jahr 85 ein glücklicher Fortgang der Kriegsereignisse schon durch das Anwachsen der *salutationes imperatoriae* bis auf 11 bezeugt ist. Der Inhaber des Documentes ist ein Dalmater, Dasius, Sohn des Daseus, der in der I. Cohorte der *Montani* diente; der Annahme, dass letzteres die von Plinius (*n. h.* III. 135) erwähnten *Ligures Montani* seien, würde die anderweitige Herkunft des Dasius nicht entgegenstehen, da in den nach Völkerstämmen benannten Auxiliar-Corps auch Leute anderer Abstammung dienen konnten. Das Original der Urkunde wird angegeben als aufbewahrt *Romae in Capitolio post thesarium ueterem*; letzteres ist ohne Zweifel identisch mit der in einem Diplom des Jahres 60 erwähnten *aedes thensarum*, der Remise für die zu Cultuszwecken gebrauchten Wagen. Ueber die Lage dieses Gebäudes ist nichts bekannt, doch haben wir es jedenfalls wie die übrigen Oertlichkeiten, an denen es gebräuchlich war derartige Urkunden anzuheften, in der Nähe des capitolinischen Fidestempels zu suchen. Von den auf der Aussenseite zu lesenden Zeugen endlich sind einige auch schon aus anderen Militärdiplomen bekannt. — Mit einem Danke an die zahlreiche Festversammlung schloss der Vortragende die Sitzung und zugleich die öffentliche Thätigkeit des Instituts für diesen Winter.

Archäologische Gesellschaft in Berlin.

Sitzung vom 1. Mai. Neu eingegangen waren u. A. Sauppe, *de Atheniensium ratione suffragia in iudiciis ferendi*; Weniger, das Collegium der 16 Frauen und der Dionysosdienst in Elis; Fröhner, *Collection Camille Lecuyer*; Bruno Meyer, Glasphotogramme für kunstwissenschaftl. Unterricht; Comparetti, *Appunti alla raccolta di epigrafi greci arcaici.* — Herr Mommsen machte Mittheilung über zwei kürzlich bei Carthago aufgefundene ummauerte Friedhöfe, dicht gefüllt mit kleinen, gedrängt an einander stehenden steinernen Cippen und völlig unberührt. Sie waren bestimmt für das in Karthago beschäftigte Kaisergesinde, speciell für die der kaiserlichen Domainenverwaltung zugetheilten Sklaven und Freigelassenen, wie Feldmesser *(agrimensores)*, Kartenzeichner *(chorographi)*, Bediente *(pedisequi)*, Boten *(cursores)* u. A. Von den *cohortes urbanae* war wahrscheinlich eine speciell für den Dienst der afrikanischen Domainenverwaltung bestimmt und lag in Carthago in Garnison. Ausserdem erwähnte der Vortragende eine sehr fragmentirte Urkunde, ein Seitenstück zu der Bittschrift der burunitanischen Colonen an den Kaiser Commodus, und einen die Lage von Zama urkundlich feststellenden Stein. Die Entdeckungen in Afrika erfolgen namentlich seit der Festsetzung der Franzosen in Tunis so massenhaft, dass in den zwei seit Erscheinen der akademischen Inschriftensammlung von Afrika verflossenen Jahren zu den dort veröffentlichten 10,988 Inschriften 3—4000 neue hinzugekommen sind. — Herr Sachau besprach die 1882 in Palmyra gefundene griechisch-palmyrenische Inschrift (publicirt vom Fürsten Lazareff im *Bull. de corresp. hellén.* und vom Grafen M. de Vogüé im *Journal asiatique*), einen Zolltarif aus dem Jahre 137 n. Chr., und weist auf die hohe

Bedeutung hin, die das Denkmal für die Geschichte der semitischen Sprachen hat. Eine von dem Viceconsul des deutschen Reiches in Damaskus, Herrn E. Lütticke, zur Verfügung gestellte Photographie der Inschrift legte der Vortragende der Gesellschaft vor. — Herr Weil legte die beiden neu erschienenen Bände des Katalogs der griechischen Münzen des britischen Museums vor, die Ptolemäer-Münzen von R. S. Poole, die Münzen von Thessalien und Aetolien von P. Gardner bearbeitet, und besprach dann eingehender Gardner's *„Types of Greek coins“*, worin es zum ersten Mal unternommen wird, an der Hand der Numismatik den Entwickelungsgang der griechischen Kunstgeschichte zu verfolgen. — Herr Furtwängler berichtet über Sammlungen antiker Terrakotten in Paris, insbesondere über die jüngst versteigerte des Herrn Lecuyer, und charakterisirt kurz die darin vertretenen Hauptgattungen, die von Böotien, besonders aus Tanagra, die aus dem ionischen Kleinasien, namentlich Ephesos, und die aus Aeolis, besonders Myrrhina. Der letzten Gattung eigenthümlich sind die grossen, aus zwei oder mehreren Figuren bestehenden Gruppen, ganz rund oder auf theilweise stehen gelassenem Hintergrunde gearbeitet. Eine der schönsten Gruppen dieser Gattung gelang es für das königl. Museum zu erwerben.

Sitzung am 5. Juni. Der Vorsitzende theilt den Austritt des Herrn Müllenhoff mit und legt an neu eingegangenen Schriften vor: Heuzey, *Catalogue des figurines antiques de terre cuite du Louvre;* Fr. Koepp, *de gigantomachiae in poeseos artisque monumentis usu* (Bonner Dissertation); J. Wassner, *de heroum apud Graecos cultu* (Kieler Dissertation); A. Hauser, Spalato und die römischen Monumente Dalmatiens; L. von Urlichs, Pergamenische Inschriften; Pervanoglu, *delle colonie Greche sulle coste dell' Illirio;* E. Schiaparelli, *le migrazioni degli antichi popoli dell' Asia minore.* — Herr Robert bespricht eine Anzahl von Sarkophag-Reliefs und äussert u. a. die Vermuthung, dass die beiden in Villa Albani (Zoega II 55) und im Berliner Museum befindlichen Sarkophagdeckel, welche bisher bald auf Achill und Memnon, bald auf Aeneas und Turnus gedeutet wurden, den Wechselmord des Eteokles und Polyneikes vorstellen möchten. Derselbe legt den Papierabdruck eines von Dr. Joh. Schmidt entdeckten Kindersarkophages mit der Darstellung des Hylas-Raubes vor. — Herr Mommsen legte die Photographie der in der vorigen Sitzung von ihm erwähnten Inschrift vor, durch welche die Lage von Zama festgestellt wird. Er besprach sodann eine andere Inschrift, welche die versificirte Biographie eines vom Tagelöhner zum Decurionat und zur Quinquennalität gelangten Afrikaners enthält und besonders deshalb von Interesse ist, weil sie nicht in Stein- sondern Buchschrift geschrieben, also einer Handschrift des dritten Jahrhunderts gleichzustellen ist. — Herr Curtius berichtet über den Fortgang der Restauration der beiden Giebelgruppen des Zeustempels von Olympia, von denen jetzt die des östlichen Giebels durch Herrn Bildhauer Grüttner in Originalgrösse ausgeführt wird. Dann erörtert er an den im Saal aufgestellten Giebelmodellen einige für die griechische Kunstgeschichte besonders wichtige Punkte. Erstens die Gesetze der plastischen Symmetrie, wie sie sich zeigt in dem Verhältniss von Giebel zu Giebel (wobei einige Thatsachen auf eine Vermehrung der ursprünglichen Figurenzahl schliessen lassen) und von einer Giebelhälfte zur andern: strenge Responsion von Figur mit Figur, von Gruppe mit Gruppe, daneben das Bestreben, die Strenge der Responsion zu mildern und eine Mannigfaltigkeit von Motiven einzuführen. Zweitens weist der Vortragende auf die Kunstgesetze hin, die sich aus dem Standort der Figuren ergeben (Proportionen, Kopfneigung) und geht dann ausführlich auf die Analogien ein, welche zwischen den Giebelgruppen und den gleichzeitigen Werken der Malerei, wie sie uns in den rothfigurigen Vasenbildern des strengeren Stils vor Augen treten, bestehen: dieselben Gruppirungen, dieselben Typen, dieselben Formen der Geberdensprache finden sich hier wie dort, eine Uebereinstimmung, welche auf dem Einfluss der durch Polygnot zur Entfaltung gekommenen Megalographie beruht. Besonders fühlbar ist das Ethos des Polygnot im Ostgiebel. Trotzdem ist man nicht berechtigt, die Composition der Giebelgruppen im Ganzen malerisch zu nennen. Sie zeigen unter Einwirkung sehr verschiedener Faktoren die gährende Bewegung der griechischen Plastik in der ersten Hälfte des fünften Jahrhunderts; ihr unmittelbarer Zusammenhang mit der attischen Kunst tritt immer deutlicher zu Tage und es fehlt nicht an Zeugnissen dafür, dass schon in der Zeit des Kalamis die monumentale Plastik Athens auch ausserhalb Attikas vorbildlich und massgebend gewesen sei.

NEUE PARTHENOSSTUDIEN.

I.

Die Parthenosfrage erfolgreich weiter zu behandeln, könnte nach den letzten Discussionen aussichtslos erscheinen; die Meinungen sind allzuweit auseinander gerathen, als dass eine Vermittelung zwischen ihnen ohne den besten Willen der Betheiligten gelingen könnte. Wenn ich gleichwohl auf einige Hauptpunkte ausführlicher zurückkomme, so leitet mich ausser dem Wunsche, einiges neue Material bekannt zu machen, die Hoffnung, mit Fachgenossen, an deren Urtheil mir gelegen ist, allmählich zu einem Verständniss zu kommen; weniger das Verlangen, mich mit den neuesten Aufstellungen K. Lange's in den Göttinger gelehrten Anzeigen 1883 Stück 30 auseinanderzusetzen. Was mich von den wissenschaftlichen Gepflogenheiten meines werthen Freundes trennt, ist einmal meine Ueberzeugung, dass ohne bestimmte Methode, ohne ein gewissenhaftes Prüfen der Beweisgründe, ehe sie verwendet werden, ohne logisches Vorwärtsgehen in den Folgerungen, auf archäologischem Gebiet eben so wenig wie auf anderem, bleibende Resultate zu gewinnen sind. Ich bin ferner der Meinung, dass zwischen „vielleicht", „wahrscheinlich" und dem von ihm mit Vorliebe angewendeten „zweifellos" ein Unterschied besteht, den man mit dialektischer Gewandtheit nicht beseitigen kann. Dass L. meine Versuche, über die bisherigen Bestimmungen in der Reconstruction des Bildes weiter vorzudringen nicht unbefangen prüfen würde, liess sich erwarten; dass er aber auch an den thatsächlichen Angaben meiner Abhandlung [1]) rüttelt, Unbewiesenes dagegen als erwiesen, Unmögliches als wahrscheinlich hinstellt, nöthigt mich, etwas genauer auf diese jüngste Arbeit einzugehen, was ich mir unter anderen Umständen sonst gern ersparen würde.

Die erste Frage der Parthenos-Reconstruction ist unstreitig die nach dem Verhältniss der einzelnen Repliken zu einander, nach der Verlässlichkeit einer jeden von ihnen. Je mehr die Nachbildungen sich häuften, um so deutlicher traten ihre Unterschiede in den feineren Zügen hervor, und dass diese nicht einfach zusammengezählt, das Gesammtbild aus der Summe aller Einzelmotive gewonnen werden dürfe, war auch Lange klar geworden. Das Wirrsal der von ihm aufgestellten Replikenliste konnte aber nicht grösser sein; war es ihm doch begegnet, dass ein von der Parthenos völlig verschiedenes Werk (die aus Le Bas, *Mon. fig.* pl. 23 bekannte Statuette mit einer schärpenartigen, quer über die Brust gehenden Aegis) in seine Liste als λ gerathen war und auch zum Beweis für die Existenz des Halsbandes benutzt wurde. Die kleine Statuette aus Xerochori oder Skopelos (mir in Photographie vorliegend), welche zur Parthenos mehr Unterschiede (und zwar entscheidende) als Aehnlichkeiten zeigt, also keinesfalls eine Copie derselben genannt werden darf, genügte ihm für den Schluss, dass durch sie „zum ersten Mal auch von dieser Seite aus die Cultheiligkeit der Parthenos erwiesen sei". Um das Material zu häufen, wurden Münzen, Gemmen und Reliefs unterschiedslos herangezogen, ohne dass vorher untersucht worden wäre, ob überhaupt und bis zu welchem Grade sich ihre Zuverlässigkeit feststellen lasse. In dieser Hinsicht habe ich an dem Grundsatz festgehalten, dass Münztypen und ähnliche Nachbildungen nur dann zu strengeren Beweisen tauglich sind, wenn sie ihre Beglaubigung durch Beischrift, durch Uebereinstimmung mit Schriftsteller-Zeugnissen oder mit sicheren statuarischen Copien oder Nachbildungen überhaupt in sich tragen. Deshalb nenne ich sie secundäre oder abgeleitete Quellen und bin der Meinung, dass sie zu Reconstructionszwecken nur aushilfsweise oder zur Bestätigung herangezogen werden dürfen. Uebersieht man die ganze Reihe der Abwandlungen, welche der Parthenostypus in athenischen Votiv-

[1]) Die Athena Parthenos des Phidias. Abhandlungen der kgl. sächs. Ges. d. Wissensch. Phil.-hist. Cl. Bd. VIII. 5 S. 541 ff.

reliefs durchgemacht hat[2]), so leuchtet es ein, wie leicht man ohne festen Rückhalt an sicheren Werken durch einzelne solcher Nachbildungen irre geleitet werden könnte, wie es L. in der That mehrfach begegnet ist. Man weiss es längst, dass Reliefbildner und Stempelschneider sich auf ganz getreue Wiedergabe der Vorbilder selten einlassen, weil ihnen eine ungefähre Verdeutlichung des Motivs zur Kenntlichmachung des betreffenden, ja Allen bekannten Werkes genügt. Dass die sog. Promachos des Phidias auf Münzansichten der Burg bald so, bald anders angedeutet wird und einmal selbst der Parthenos gleicht, erklärt sich danach von selbst. Aber diese Lehre ist für eine der jüngsten Entdeckungen Lange's, die „Wiederauffindung" derselben Promachos[3]), verloren gewesen, an welcher er noch jetzt festhält.

Zur Widerlegung dieser völlig haltlosen Hypothese hatte ich geltend gemacht (S. 634ff.), 1. dass die angeblichen Nachbildungen der Statue auf attischen Bronzemünzen, deren Musterstück in der Arch. Zeitg. 1881 p. 197 abgebildet ist, als solche keineswegs erwiesen seien, 2. dass die von v. Sybel zusammengestellte Statuengruppe, deren Hauptstück der pariser Athenatorso aus Villa Medici ist, sich von jenem Münztypus wesentlich unterscheidet, z. B. viel reichere Gewandung (statt des einfachen, ärmellosen Chiton vielmehr Mantel, Chiton und vielleicht noch ein Unterkleid) hat, also ihm völlig fremd ist, 3. dass die allzureiche Bekleidung des Torso dem streitbaren Charakter der zur Erinnerung an die Grossthaten gegen die Perser aufgestellten Götterfigur widerspreche; ich hatte hinzugefügt, dass der pariser Marmortorso ein attisches Original perikleischer Zeit zu sein scheine, wenn aber Nachbildung, gewiss nicht auf ein Bronzevorbild zu schliessen erlaube. Statt auf alle diese Einwände mit Gegenbeweisen zu antworten, beseitigt sie L. mit der kurzen Bemerkung, er habe sie vorausgesehen und schon widerlegt, was in der That nirgends der Fall ist[4]).

Ein anderes Beispiel unrichtiger Verwendung secundärer Quellen giebt L. bei der Reconstruction des Helmschmuckes der Parthenos. Schon in seiner zweiten Abhandlung (Mitth. VI S. 81) hatte L. auf die Athenaköpfe der jüngeren Reihe attischer Tetradrachmen grossen Werth gelegt, zugleich aber auch die Aspasiosgemme mit ihren Verwandten, die Relieffiguren des barberinischen Kandelabers und eine neapler Statue herangezogen. Die beiden letzteren Zeugnisse fehlen in dem letzten Aufsatze in der Reihe der Beweismittel und es werden nur die ersteren, dazu einige attische Reliefs mit freien Nachbildungen der Parthenos beibehalten. Ist es nun aber erwiesen, dass jener Münztypus (die Gemmen bieten als örtlich nicht beglaubigt noch weniger Gewähr) wirklich der Parthenos nachgebildet ist und nicht etwa dem Kopf der Promachos oder eines anderen bedeutenden Werkes? Und ist ersteres der Fall, wie viel Freiheit der Wiedergabe hat sich der Stempelschneider vorbehalten, da mindestens zwei Typenreihen deutlich hervortreten[5]) und die drei Elemente des Helmschmuckes Pegasos, Greifen und Eulenköpfe auf den Münzen verschieden combinirt werden? Es hätte genügt, dass die einen Münzen am Stirnschild Pferde, andere dagegen Eulen zeigen, um die Willkür der Nachbildung zu erkennen; gleichwohl müssen sie nach L. „ihres zum Theil officiellen Charakters wegen" die „einzig massgebenden" Zeugnisse sein, welchen dasjenige der Louvrestatue weichen muss. Dabei bleibt allerdings unausgesprochen, dass gerade die Münztypen es sein würden, welche die Autorität der athenischen Copie erschüttern, denn die letztere

[2]) Die wesentlichsten sind aufgezählt a. a. O. S. 592 Anm.

[3]) Archäol. Zeitg. 1881 S. 197 ff. Lange giebt von dem für eine Nachbildung des Promachos gehaltenen Münztypus an, auch der runde attische Helm desselben spreche für ein Original aus der Zeit der Parthenos, während deutlich das zu seinem Aufsatz publicirte und entsprechende Münzbilder den auf das Hinterhaupt zurückgeschobenen korinthischen Helm zeigen und nur einige Exemplare dafür die rundlichere attische Form wählen. Einen von beiden Typen zu bevorzugen, dazu würde auch eine Auszählung aller erhaltenen Exemplare kein Recht geben.

[4]) Eine Widerlegung kann man es doch nicht nennen, wenn a. a. O. S. 201 die Abweichung des Münzbildes vom Statuentypus flüchtig berührt und aus dem kleinen Massstab des Münzbildes erklärt und wenn S. 204 bemerkt wird, der Mantel wolle bei einer im Freien stehenden Figur, die noch dazu so wenig Details habe, auch nicht viel besagen. Die letztere Bemerkung kann ich nur so verstehen, dass eine im Freien stehende Götterfigur mehr Bekleidung erfordere als eine solche im bedeckten Raume, was doch im Ernst nicht behauptet werden kann. Das Hauptgewicht wird auf den phidiassischen Charakter der Statuengruppe gelegt, welcher die an sich „schon in hohem Grade wahrscheinliche" Vermuthung zur „Gewissheit" erheben soll. Auf eine ausführliche Zergliederung des Gedankenganges glaube ich vorläufig verzichten zu dürfen. Auch an dem „Jugendwerk" des Phidias hält L. fest; indess wird sich wohl später Gelegenheit finden die betreffende, aus campanischer Localfabrik stammende Bronze (Archäol. Zeitg. 1882 Taf. 2) mit den verwandten Stücken nochmals eingehender in's Auge zu fassen.

[5]) Friedlaender-v. Sallet, Das kgl. Münzkabinet No. 262—264 unterscheiden solche mit dem Greif und solche mit dem Pegasos Ausserdem wechselt Anzahl und Anordnung der Thiere, wie ja auch der Backenlaschenschmuck sehr verschieden ausgefallen ist.

allein von allen mit dem Kopf erhaltenen Nachbildungen lässt den Figurenschmuck des vorderen Stirnschildes bei Seite. Wie sollen wir nun aus so zweifelhaftem Material verlässliche Schlüsse ziehen? Man wird aus ihnen für ganz verschiedene Combinationen Beweise entnehmen können und einstweilen „abwarten müssen, welche dieser Möglichkeiten durch einen neuen Fund Bestätigung erhält“, die aber ein weiterer Fund abermals umstossen kann. Solcher Willkür gegenüber kehre ich auf den festen Boden methodischer Kritik zurück, welche vom Sicheren auszugehen heisst und nicht von allerlei vagen Möglichkeiten.

Sicher ist nun, dass nicht blos die athenische Statuette, sondern auch die *Minerve au collier* des Louvre eine Copie der Parthenos im strengen Sinne des Wortes ist[6]) und da letztere den Helmschmuck vollständiger bewahrt hat als erstere, so habe ich ihr bei der Bestimmung desselben einen entscheidenden Werth beigelegt. Ohne mich hier bei den spitzfindigen Einwendungen und Anzweifelungen L.'s irgend aufzuhalten, wiederhole ich in Kürze den Thatbestand, wie ihn auf mein Ersuchen Herr Prof. Alfred Schoene an dem Original festzustellen die Güte hatte. Noch gegenwärtig sind von den Thieremblemen des Helmes mehr oder weniger deutliche Reste zu sehen. Am besten haben sich die drei obersten Thiere (ein grösseres in der Mitte und zwei kleinere zur Seite) erhalten: es sind nur Hals, Kopf und Flügel aus Gips angesetzt worden. Die alten Theile genügten, sie als Sphinxe zu erkennen, welche die Vorderbeine gerade vorlegen und die Hinterbeine auf dem runden Helmboden lang ausstrecken. Die kleineren Thiere am Stirnrand sind arg zerstört, doch glaubte Schoene „bei allen ohne Unterschied noch Spuren der beiden aufgestemmten Vorderbeine erkennen zu können, da sie wie die Vorderbeine der grossen Sphinxe nur in Relief gearbeitet, nicht frei stehend“ gebildet sind. Diese vorderen Reste, von denen eine schematische Zeichnung und genaue Beschreibung desselben Gelehrten vor mir liegt, sind sicher in der Weise geordnet gewesen, dass je ein grösseres mit einem kleineren Thier abwechselte. Mit diesem jetzigen Thatbestand stimmen nun die pighischen Zeichnungen aufs beste überein[7]) und schon dadurch wird ihre Zuverlässigkeit bestätigt, an welcher ohnehin nach den Beobachtungen, welche Jahn, Matz u. A. über die Genauigkeit der pighischen Zeichnungen gesammelt haben, kein Unterrichteter zweifeln durfte. Dasselbe Resultat giebt eine Vergleichung der Zeichnungen mit Bouillon's Publication und wenn nun der Zeichner jenes Coburger Blattes um die Mitte des 16. Jahrhunderts an dem Original noch mehr gesehen als jetzt vorhanden ist, wenn die vermuthlich noch lange Zeit als Gartenschmuck verwendete Statue durch die Witterung weiteren Schaden erlitt, was ist daran Auffälliges zu finden? Beruht ja doch der Werth sehr vieler pighischer Zeichnungen lediglich darin, dass sie uns die betreffenden Bildwerke in besserem Zustande zeigen als ihr gegenwärtiger ist. Meine Vermuthung, die Zeichnung sei nach der unrestaurirten Figur aufgenommen, stützt sich darauf, dass nicht blos die Arme noch fehlen, sondern auch Stücke der Aegis, und dass in der Einzelzeichnung des Kopfes von einem Thier am Helmrand Hals und Kopf als abgebrochen erscheinen. Ich habe deshalb auch die Coburger Zeichnung zur Verdeutlichung der Verzierungen benutzt, deren Vorhandensein schon durch die Spuren am ludovisischen und madrider Kopfe bezeugt war, aber zugleich zugegeben, dass in der Ausführung der Köpfe der vorderen Thierreihe der Zeichner vermuthlich unkenntlich gewordene, verwaschene Formen unrichtig aufgefasst habe, dass wir in diesem Punkte demnach freie Hand behalten.

Stehen nun also die Zeugnisse von drei Repliken, unter denen die pariser (ich wiederhole es) noch in ihrem jetzigen Zustande Anhalt genug giebt, einmüthig zusammen, wie können wir ihrem Zeugniss ausweichen? Und ist nicht auch zu beachten, dass bei zweien von ihnen sowohl die Sorgfalt ihrer Arbeit, als die Grösse der Aufnahme ihrerseits die Genauigkeit der Wiedergabe auch im Beiwerk verbürgen? Daher habe ich angenommen und glaube dadurch die Reconstruction der Parthenos einen kleinen Schritt gefördert zu haben, dass ausser den drei grossen Sphinxen auf dem Scheitel des Helmes ein

6) Aus welchen Gründen ich diese und die übrigen von mir neu publicirten Statuen unter die sicheren Repliken verwiesen habe, ist L. nicht klar geworden. Ich komme daher weiter unten auf diese Frage ausführlicher zu sprechen.

7) Trotzdem behauptet L. (S. 947), ich hätte „in keiner Weise die Genauigkeit der Zeichnungen durch Vergleich mit dem Original festgestellt“ und weiterhin (um dem Leser plausibel zu machen, der Helmschmuck sei modern und nach der Restauration gezeichnet worden), von mir sei vermuthet worden, dass die Helmthiere am Original einst aus Gips ergänzt gewesen seien, während ich doch den unergänzten Zustand, welchen der Zeichner sah und den der späteren Restauration bestimmt unterschieden habe. Allen solchen, in dem Aufsatz sehr häufigen Missdeutungen gegenüber verweise ich einfach auf den Text meiner Abhandlung.

Kranz von abwechselnd grösseren und kleineren, nach der Zeichnung männlichen, brüstelosen Flügelthieren, vermuthlich Greifen, den Stirnrand umsäumte.

Dieser ganzen Schlussfolgerung stellt L. nun freilich die Autorität der Varvakionstatuette entgegen, in welcher der vordere Stirnschmuck nicht dargestellt, der obere anders gebildet ist. Was in der athenischen Figur nicht vorhanden, soll auch im Originale nicht vorausgesetzt werden dürfen, der neue Fund als eine Musterleistung hadrianischer Plastik in jeder Beziehung Urkunde für uns sein. Ein ähnlicher, nur etwas weniger betonter Vorzug wird der zweiten athenischen Replik, dem Torso auf der Akropolis, beigemessen und die Reihe der römischen Copien als untergeordnet und nichts beweisend bei Seite geschoben.

Dieser Werthschätzung liegt eine Annahme zu Grunde, die — wenn richtig — alle künftigen Untersuchungen dieser Art wesentlich erleichtern würde, die Annahme, dass alle in Athen gefundenen Copien athenischer Originale, weil sie unmittelbar nach dem Originale gearbeitet werden konnten, deshalb auch getreu sein müssen, während römische Copien diesen Werth nicht haben sollen. Die Frage ist wichtig genug, um einige Augenblicke bei ihr zu verweilen, ist doch die Scheidung und Classificirung von Replikenreihen, die Feststellung des Archetypus oder wenigstens der besten „Abschrift“ eine so oft begegnende, meist flüchtig umgangene Aufgabe, deren methodische Lösung über manche bisherigen Räthsel Licht verbreiten wird.

Dass auch am Orte des Originals ein Copist sich die Arbeit erleichtern, statt nach neuem Modell der Bequemlichkeit halber nach einer bereits vorhandenen Copie die Nachbildung ausführen und dabei sich kleine Freiheiten erlauben konnte, diese Möglichkeit wird im Ernst Niemand bestreiten wollen. Es wäre undankbar und überflüssig, ein Sündenregister römischer Copisten zusammenzustellen, denn Gewissenhaftigkeit pflegt man nicht unter ihre Haupttugenden zu rechnen. Auch aus Athen kennen wir lüderliche Arbeit, der stadtrömischen ganz ähnlich, in Hülle und Fülle. Aber ohne die obige These anzugreifen, genügt es ihr die Thatsache entgegenzustellen, dass auch in Rom vollkommen genaue Copien nach athenischen, nie von ihrem Standort entführten Originalwerken zum Vorschein gekommen sind. Die attische Künstlercolonie, welche aus der Heimat nach der Ehre und Lohn verheissenden Hauptstadt übersiedelte und sich lange Zeit durch immer neuen Zuzug verstärkte, hat also entweder Modelle oder Abgüsse mit sich genommen oder solche mit Leichtigkeit von dort beziehen können, und was hindert uns anzunehmen, dass mancher von ihnen eine grössere Aufgabe in Athen selbst erledigt und das fertige Werk dann nach Rom übergeführt habe? Wie dem auch sei, fest steht soviel, dass einer der angesehensten aus jener Gruppe, der Bildhauer Diogenes, dessen Plinius (36, 37) mit besonderem Interesse gedenkt, seine im Pantheon zu Rom aufgestellten Copien der sog. Karyatiden des Erechtheions unmittelbar nach den Originalen gearbeitet, wenigstens Abgüsse oder (was weniger wahrscheinlich) sehr genaue Modelle benutzt haben muss.

Wir besitzen von ihnen, wie ich anderwärts nachgewiesen habe[8]), noch folgende Exemplare: 1. die bekannte Statue des Braccio nuovo (Clarac 445, 814C), 2. die Statue im Hofe des Palazzo Giustiniani in Rom (Matz-Duhn No. 1363. Clarac 420, 740), 3. diejenige im Hofe des Palazzo Capparelli in Florenz (Dütschke II No. 414). Von diesen ist die giustinianische Wiederholung mit dem Kopf, die beiden andern ohne denselben erhalten. Ausserdem kennen wir zwei Einzelköpfe: 4. in den vatikanischen Gärten (unpublicirt), 5. in Villa Ludovisi (No. 146, auf eine fremde Gewandstatue gesetzt). Die gewöhnlich, auch noch von Matz-Duhn, zu ihnen gerechnete zweite Figur des Palazzo Giustiniani (M.-D. Nr. 1364) ist sicher nicht zugehörig. Dagegen möchte ich jetzt vermuthungsweise als 6. Exemplar eine von Piranesi[9]) publicirte Statue hinzufügen, von welcher es daselbst heisst *si vede nel palazzo Mattei all' olmo*. Allerdings stammt auch die vatikanische Replik aus Palazzo Paganica, welcher ein Theil der Mattei'schen Paläste ist und wurde nach Nibby[10]) 1823 durch Camuccini's Vermittelung von den Giustiniani erworben. Aber an letzterer sind Kopf, Hals und andere Theile von Thorwaldsen ergänzt, während die zweite Mattei'sche Statue nach Piranesi's Abbildung den charakteristischen, an der Haartracht leicht kenntlichen Kopf und selbst den Aufsatz mit der abschliessenden Perlenschnur noch zeigt. Die Vermuthung, dass dieser Kopf abgenommen und unter die Schmuckstücke der vatikanischen Gärten verwiesen worden sei, um einem neuen Platz zu machen, halte ich für unwahrschein-

[8]) Ant. Bildw. d. Villa Ludovisi zu No. 146. Gött. gel. Anz. 1882 S. 627 f.

[9]) *Vasi candelabri cippi* etc. *disegnati ed incisi* II 68.

[10]) *Mus. Chiar.* II p. 98.

lich, weil an diesem zwar das Gesicht zerstört (jetzt ergänzt), alles übrige aber noch recht gut erhalten ist, zu einer völligen Erneuerung des Kopfes also kein Grund vorlag, überdies auch Thorwaldsen, statt ziemlich flau nach Stuart'schen Zeichnungen zu arbeiten, dann wohl jenen Kopf zum Vorbild seiner Restauration genommen hätte. Hauptsächlich stütze ich mich aber darauf, dass in der Piranesi'schen Figur der Faltenkranz über dem Gürtel und die Steilfalten über dem Standbein wesentlich anders geordnet sind als in der Statue des Braccio nuovo. Ob der ludovisische Kopf Rest von einer der erhaltenen Statuen (etwa der florentinischen) ist oder ein selbständiges Exemplar bildet, ist nicht auszumachen. Aeltere Zeichnungen dieser Figuren lasse ich absichtlich bei Seite, wie ich auch die Frage nach den Beweismitteln für die Urheberschaft des Diogenes als unwesentlich an dieser Stelle übergehen muss[11]); ich gedenke sie bei anderer Gelegenheit ausführlicher zu behandeln.

Für unsere Untersuchung ist zunächst von Wichtigkeit, dass die römischen Statuen im Motiv wechseln, wie die athenischen. Während die Repliken im Vatikan, in Palazzo Giustiniani und in Palazzo Mattei rechtes Standbein haben, stützt sich die florentiner Figur auf das linke Bein. Nun ist bekannt, dass diese Differenzirung eng zusammenhängt mit der architektonischen Verwendung dieser Statuen. Wie die drei zur Linken der kleinen Vorhalle (*πρόστασις*) des Erechtheions aufgestellten Mädchenfiguren[12]) mit ihren strengen, säulenartigen Falten nach links weisen, so die drei rechten nach der anderen Seite. Der Blick des Beschauers fand in den Aussenlinien der Eckfiguren gleichsam eine Fortsetzung der vertikalen Begrenzungslinien des Unterbaues und des Gebälkaufsatzes. Dieses statische Moment, die Aufgabe des Tragens, stark zu betonen hatte der Künstler um so mehr Veranlassung, als er in dem kräftigen Vortreten des ruhenden Beines, in dem anmuthigen Spiel der Falten über Brust und Gürtel die architektonische Gebundenheit wieder aufzuheben versuchte. Wenn nun dieselben Unterschiede in den römischen Copien wiederkehren, so lässt sich daraus schliessen, dass sie gleiche Bestimmungen hatten wie jene Originale, dass sie zur Einfassung ähnlicher Vorbauten, sehr wahrscheinlich der noch erhaltenen Kapellen des Pantheons gedient haben[13]). Die Aufgabe war demnach von Anfang an gestellt, eine Nachbildung des berühmten athenischen Bauwerks in seiner Gesammtheit zu liefern. Von diesem Auftrage abhängig, hat sich der Copist auch möglichst streng an seine Vorbilder gehalten. Die vatikanische Figur z. B. stimmt mit der nach London gekommenen Karyatide des Erechtheions so genau überein, nicht blos im Gesammtmotiv, sondern auch in der Gewandanordnung, dass kaum in unwesentlichen Einzelheiten der Faltenzüge sich Abweichungen vorfinden. So sind die leichten Faltenbrüche, die sich über die prall heraustretende Rundung des Spielbeins legen, sämmtlich vorhanden, nur dass der unter dem Gürtel hervorkommende, der linken Hand zunächst befindliche Faltenzug etwas flacher ausgefallen ist. Es fehlt ferner keine einzige der grossen Steilfalten über dem Standbein, keiner der beiden Brüche, welche die mittelste oberwärts durchschneiden. Ebenso kann man die Einknickungen des Faltenkranzes über dem Gürtel Zug für Zug verfolgen, die Lineamente des breitgezogenen Gewandes unterhalb der Brust, und man wird immer den engsten Anschluss an das Original finden. Nur an wenigen Stellen — in dem Faltenwinkel zwischen der Brust z. B. — hat die Sorgfalt des Copisten etwas nachgelassen, ist ein Motiv unterdrückt, ein anderes weniger präcis wiedergegeben und freilich auch im Ganzen die Modellirung etwas trocken und ohne die Frische und Leichtigkeit der Originale. Kein Zweifel also, dass der Künstler für dieses Exemplar gerade die nach London gekommene Karyatide benutzt, dass er auf mechanischem Wege Zug um Zug aus dem Original in seine Copie übertragen hat.

Derselbe Fall nachweisbarer Uebereinstimmung

[11]) Die Thatsache, dass diese in Rom gefundenen Copien ihren in Athen verbliebenen Vorbildern genau entsprechen, bliebe ja doch bestehen, auch wenn der Name des Copisten unbekannt wäre.

[12]) Ich nenne sie Kanephoren, weil sie sich offenbar auf den Cult der Burggöttin beziehen und von den *κανᾶ* derselben wenigstens soviel übrig geblieben ist, als die ionisirende Umbildung in ein Kapitellstück irgend erlaubte. Form und Ornament (Eierstab mit Astragal darunter) sind nicht dem dorischen Kapitell, wie Durm (Bauk. d. Griechen S. 177) mit Anderen meint, sondern dem gewöhnlichen, echinusartigen Gliede des ionischen Kapitells, dessen Spiralenpolster hier fehlt, nachgebildet.

[13]) Auch Lanciani in seiner gründlichen Abhandlung über das Pantheon (*Notizie degli scavi* 1881 p. 265 ff. vgl. 1882 p. 345) ist nach einer Prüfung der bisherigen Ansetzungsversuche und der verschiedenen, im Innern des Pantheon geschehenen Umänderungen zu dem Resultat gekommen, dass die Karyatiden da gestanden haben müssen, *dove stanno le colonne di porfido delle edicole*. So findet sich auch Platz für die Kapitelle von syracusanischer Bronze, von denen Plinius (34, 13) spricht und die man bisher nicht unterbringen konnte.

römischer Copien mit athenischen Vorbildern wiederholt sich bei einer zweiten Gruppe von Karyatiden, jener jüngeren Reihe von Korbträgerinnen, deren Mehrzahl sich jetzt in Villa Albani, andere im Vatikan, im Britischen Museum u. a. befinden[14]). Sie wurden zu verschiedenen Zeiten, die einen unter Sixtus V., andere i. J. 1765, unter den Ruinen einer Bauanlage an der Via Appia bei Rom aufgefunden, und auch hier lässt sich vermuthen, dass die bauliche Verwendung der Figuren in Rom derjenigen in Athen entsprach[15]). Dort aber dürfen wir die Originale voraussetzen, weil Reste übereinstimmender Figuren (ein Kopf und zwei Torsen) daselbst zum Vorschein gekommen sind[16]).

Haben demnach athenische Copien den Vorzug grösserer Treue nicht mehr ausschliesslich für sich, so stehen die Chancen jetzt für Rom und Athen vollkommen gleich. Hier wie da können schlechte und gute Nachbildungen zugleich angefertigt worden sein, was ja allein abhing von der Geschicklichkeit des Copisten und wesentlich auch von dem Preis, den der Käufer für das Marmorbild zahlen wollte. Eines der Hauptargumente Lange's für die unbedingte Autorität der Varvakionstatuette ist damit hinfällig geworden[17]), und wir erhalten die Freiheit wieder auch die römischen Nachbildungen als möglicherweise zuverlässig in Betracht zu ziehen. Aber wie sollen wir weiter entscheiden, wenn uns der sicherste Anhalt, das Original selbst, nicht erhalten ist?

Ich habe versucht, um in dieser Frage zu einer principiellen Lösung zu gelangen, die Grundsätze festzustellen, welche bei dieser und zugleich bei allen ähnlichen Untersuchungen leiten könnten. Der erste Grundsatz[18]) geht von dem Gedanken aus, dass kleinere Nachbildungen eines Colossalbildes von den Dimensionen der Parthenos nicht auf dem Wege einfacher Punktirung nach dem Original hergestellt werden können, sondern ein aus freier Hand anzufertigendes Hülfsmodell nöthig machen, welches schwerlich allen Copisten gleich gut gelingen wird. Schon die beträchtliche Reducirung des Massstabes, dazu das veränderte Material erzwingt eine gewisse Vereinfachung der Motive und Formen und zwar um so mehr, je kleiner die Copie werden soll. Daher begnügt sich der Verfertiger des Lenormant'schen Figürchens damit, nur eine Windung der Burgschlange auszuführen, während die beträchtlich grössere Varvakionstatuette mehrere Windungen derselben zeigt, die man an dem Original gewiss angemessener finden wird, als das verkürzte Motiv der ersteren Nachbildung. Ebenso scheinen an jener kleinsten, nippfigurartigen Nachbildung die auf die Brust vorfallenden Locken jederseits in eine zusammengezogen zu sein, die grösseren Copien (auch die neue athenische) zeigen dafür zwei, die grösste (ludovisische) aber drei Locken. Die Bedingungen, unter denen die das Original verkleinernden Copisten und der Colossalbildner arbeiten, sind eben durchaus verschieden. Wo jene sich mit Andeutungen begnügen können und müssen, ist dieser zu grösserer Ausführlichkeit genöthigt, treten doch alle Einzelheiten an dem Colossalbild um so deutlicher vor Augen, gilt es doch, auch die grossen Flächen des Werkes, die nicht nur am Gewand entstehen, zu beleben. Wesentlich mit aus diesem Grunde unterlässt es Phidias nicht, beide Seiten des Schildes der Athena, die Ränder ihrer Sandalen, den ganzen Helm und besonders den vorderen, am meisten sichtbaren Theil desselben mit Bildwerken zu überziehen. Deshalb schmückt er das Gewand des olympischen Zeus und gewiss auch dasjenige der Parthenos mit allerlei farbigen Ornamenten, deshalb vertheilt er auf Thron, Fussschemel und Schranken eine Fülle von sinnvollem Beiwerk. Dass von alledem, von den feineren Zügen des Originals überhaupt, in die kleinsten Nachbildungen am wenigsten, mehr schon in die grösseren übergehen konnte, lehren nicht blos allgemeine Erwägungen, sondern unwidersprechlich die Copien selbst. Einen Auszug nur statt getreuer Nachbildung geben die Copien des Schildreliefs, bei denen die Verringerung

14) Abgeb. Clarac pl. 444, 813. 814. 814B. 442, 808 u. s. Die eine albanische Statue Clarac 444, 814A., deren Vorbild offenbar älteren Ursprungs ist, wird auszuscheiden sein.

15) Piranesi, *Vasi, candelabri* etc. II tav. 68 giebt den Versuch einer Reconstruction dieses Bauwerkes, dessen Ausgrabung er beiwohnte. Eine kurze Fundnotiz auch bei Fea, *Miscell.* I p. CLXXXV.

16) Die Statuen sind neuerdings bei der Metropolis ausgegraben worden nach einer Notiz der Kunstchronik 1882 S. 635. Der Kopf, jetzt im Patissiamuseum, ist beschrieben bei Heydemann, Antike Marmorbildw. zu Athen No. 62. Eine Publikation und genauere Besprechung behalte ich mir vor.

17) Er sagt a. a. O. S. 939: „dass, wenn es sich um die Nachbildung einer athenischen und immer in Athen verbliebenen Statue handelt, eine athenische Copie vor einer römischen ceteris paribus unbedingt den Vorzug verdiene, ist allgemein anerkannt und öfters ausgesprochen".

18) Ich habe ihn so formulirt: dass Copien nach Colossalwerken, je mehr sie sich in der Grösse dem Original annähern, auch um so mehr Einzelzüge desselben enthalten können, und umgekehrt je kleiner, um so unvollständiger, auszugartiger sein werden.

des Umfangs am fühlbarsten wurde. Wie sehr das reiche Lockenhaar der Göttin zusammenschrumpft, je kleiner die Copien werden, ist schon angedeutet worden, und verräth nicht der Bildhauer der Varvarkionstatuette durch das Weglassen der Reliefs an Schild und Basis sowie der Thierembleme vorn am Helm, dass er gar nicht Willens ist jedes Motiv des Originals nachzubilden? Am deutlichsten zeigt er es freilich in der Behandlung der Aegis. Ich hätte nicht für glaublich gehalten, dass man solche Formen, die embryoartig zusammengerollten Schlangen und die wie aus einem Carton zugeschnittene Aegis, unverändert auf das Original übertragen könnte, würde ich jetzt nicht durch den Widerspruch Lange's darauf aufmerksam gemacht, dass einem voreingenommenen Standpunkt auch diese Ansicht möglich ist. Lange ignorirt, ohne ein Wort zu verlieren, die erste der allgemeinen Erörterungen, welche ich der Untersuchung voranzustellen „beliebe“ und folgert vielmehr (S. 940f.): da die Varvakionstatuette durch Fundort, Entstehungszeit — die er jetzt ebenfalls in die hadrianische Epoche verlegt, wodurch aber für die Treue der Nachbildung noch nichts bewiesen ist[19]) — und durch die Uebereinstimmung der zweiten athenischen Copie (des Torso der Akropolis) als unbedingt zuverlässig erwiesen ist[20]), so muss auch „der würdig strenge Schnitt“ ihrer Aegis und die „vollkommen ornamentale Vertheilung ihrer Schlangen“ dem Original angehören, die Aegisform der römischen Copien „mit ihrem zudringlichen, realistischen Schlangengewirr“ dagegen „zweifellos durch eine römische Umarbeitung des Archetypus“ entstanden sein.

19) Es ist lediglich eine Behauptung, „dass gerade die Copien der hadrianischen Periode im Allgemeinen wegen ihrer, fast könnte man sagen, archäologischen Genauigkeit bekannt sind“ (S. 940). Lange verwechselt hier die wohlbekannte, eigenthümliche Schärfe der Formen, die Sauberkeit der Ausführung guter Sculpturen der hadrianischen Zeit — es giebt auch mittelmässige und schlechte, von denen dies nicht gilt — mit Genauigkeit der Reproduction, welche in jedem einzelnen Fall erst bewiesen werden muss. Sichere Beispiele für letztere sind mir nicht bekannt.

20) Merkwürdig liest sich ein von L. jetzt wiederum vorgebrachtes Argument, welches ich in meiner Abhandlung absichtlich mit Stillschweigen überging. Weil die kleine Nike zur Hauptfigur in richtigem Verhältniss steht (was bei einer kaum meterhohen Copie doch wenig besagen will), muss dadurch die Genauigkeit der Nachbildung in jeder Hinsicht erwiesen sein. Ja noch mehr, eine von anderer Seite ausgesprochene Vermuthung (dass in die 20 Ellen, welche Plinius als Höhenmass angiebt, das Bathron einbegriffen sei) muss dadurch zugleich eine „schöne Bestätigung“ erhalten.

Diese Folgerung beruht auf zwei unerwiesenen Voraussetzungen und einer falschen Beobachtung. Ueber die ersteren ist bereits gesprochen worden; was letztere betrifft, so zeigt gerade der Torso der Akropolis, welcher zeitlich von allen Nachbildungen dem Original am nächsten steht und noch guter griechischer Zeit angehören wird, dass Aegisschnitt und Schlangenvertheilung auch bei einer athenischen Replik relativ früher Zeit schon derjenigen entspricht, welche wir später in römischen Copien wiederfinden. Man vergleiche die besser erhaltenen Theile, den Ausschnitt der Aegis unter dem Gorgoneion und die am Rand aufzüngelnden Schlangenenden. Eben seiner grösseren Dimensionen wegen konnte der Torso Einzelheiten, welche bei der beträchtlich kleineren Varvakionfigur abgekürzt oder, richtiger, nur angedeutet sind, genauer wiedergeben, und dadurch bestätigt sich die Beobachtung, dass die grösseren Copien in den Einzelmotiven getreuer sein können und es durchschnittlich auch wirklich sind.

Es sei mir erlaubt, dieses Hauptresultat meiner Untersuchung, an welchem auch Andere achtlos vorbeigegangen sind, nochmals bestimmter hervorzuheben, weil alle weiteren Untersuchungen daran anknüpfen müssen. Suchen wir nach dem Archetypus oder wenigstens, da eine vollständig genaue Copie sich niemals finden wird, nach der dem Original am nächsten stehenden Copie, so haben zunächst (weitere Einschränkungen vorbehalten) die grösseren Nachbildungen mehr Anrecht auf Glaubwürdigkeit als die kleineren. Daher steht in Einzelheiten das Lenormant'sche Figürchen der Varvakionstatuette nach, diese wiederum der grösseren Replik des capitolinischen Museums, die ebenso wie sie durch das Beiwerk (Schildrelief) als sichere Copie beglaubigt ist.

Erst aus den grösseren Nachbildungen aber, deren Zugehörigkeit allein durch Vergleichung des capitolinischen Fragmentes (nicht durch die Varvakionfigur, deren Aegis nur irre führen könnte) sicher zu erweisen ist, lassen sich alle wesentlichen Einzelzüge des Originals, Zuschnitt und Schlangenschmuck der Aegis, Helmzierrath und Haaranordnung, vor allem auch die Gesammtdisposition der Gewandfalten genauer bestimmen[21]).

21) Ich habe für dieses Endresultat meiner Untersuchung bisher nur vereinzelt Zustimmung erlangen können und doch beruht auf ihm allein die Möglichkeit in der Kritik der Einzelheiten des Originals weiter vorwärts zu kommen. Der neueste,

Freilich ist keine dieser „Abschriften“ fehlerfrei, weil eben keine das Original mit seinem überreichen Einzelschmuck mechanisch genau copiren konnte und das Hülfsmodell je nach dem Geschick der Copisten verschieden ausfallen musste. Auch die übliche Neigung der letzteren, in Kleinigkeiten zu ändern, vor allem Nachlässigkeit, wohl auch Unkenntniss des Originals, die bei Copirung nach mittelmässigen Copien leicht neue Fehler verursachen konnte, haben eine Fülle kleinerer Abweichungen hervorgerufen. Vollkommen sicher lässt sich daher — so lange nicht neue Funde helfen — das Verwandtschaftsverhältniss der Copien untereinander nicht ermitteln[22]). Um wenigstens zwischen besseren und geringeren Repliken scheiden zu können, habe ich in dem Stilcharakter derselben einen Anhalt zu finden versucht[23]).

Nun zeigt sich in der ludovisischen Replik (Tf. II, B 1 und 2), welche zugleich den Vorzug hat, die grösste uns erhaltene Nachbildung der Parthenos zu sein, am deutlichsten eine eigenthümliche Bestimmtheit der Formen, in den Kräusellöckchen über den Wangen, auch in den langen, auf die Brust vorfallenden Locken etwas wie ciselirte Arbeit, besonders aber in den Einknickungen der Faltenwände ein der gewöhnlichen Marmorbehandlung widerstrebendes Princip, welches ich aus den Materialbedingungen des Originals erklären möchte[24]). Hält man dazu den ungemeinen Fleiss der Ausführung, welchen keine andere Copie erreicht, die peinliche Sorgfalt in der Behandlung der Haarlocken und selbst kleinerer Einzelheiten, wie des Sandalenschmuckes, so wird man nicht umhin können, der Statue des Antiochos ein gewisses Vorrecht vor den anderen Repliken einzuräumen[25]). Und wäre es denn auffällig, wenn ein Künstler aus der Gruppe attischer Bildhauer, der wir auch den Copisten Diogenes zuschreiben müssen, in demselben Geschmack und mit gleicher Gewissenhaftigkeit wie jener, gearbeitet und ein (so weit möglich) getreues Conterfey des berühmten Werkes geliefert hätte? Vielleicht würde die unversehrte Statue entschiedener zu ihren Gunsten sprechen. In ihrem jetzigen Zustand aber darf sie mindestens als Anhalt dienen für die Bestimmung der Anlage des Kopfes mit dem Haarschmuck und zur Verdeutlichung der Gesammtdisposition des Gewandes, auch der Höhe der Sandalen.

Einige Einzelheiten der Aegis macht das capitolinische Fragment (Tf. III, E 1—3), in dem sich auch Spuren der eigenthümlichen Faltenbehandlung des Originals vorfinden, recht gut klar, auch die Details des Schlangengürtels, während im Rücken

dem früheren völlig entgegengesetzte Standpunkt Lange's lässt nur eine einzige genaue Copie (die Varvakionstatuette) gelten, denn alle römischen Copien — zu denen aber, wie oben nachgewiesen, der Aegis wegen auch der athenische Torso gerechnet werden muss — sollen spätere Umbildungen des Archetypus sein; gewiss eine radicale Lösung aller Schwierigkeiten, da sie alle unbequemen Gegenzeugnisse mit einem Male aus der Welt schafft. (Im Eingang seiner Recension scheint L. freilich meine Aussonderung einer Gruppe eigentlicher Copien zu adoptiren.) Diese Verkennung des thatsächlichen Verhältnisses hoffe ich durch die obige Auseinandersetzung endgültig beseitigt zu haben. Die wesentlichen Motive, welche allen grösseren Repliken gemeinsam sind und am sichersten dem Original angehören, sämmtlich einzeln aufzählen, würde ermüden. Ich unterlasse es auch diesmal um so eher, als ein Blick auf die Tafeln zu meiner Abhandlung darüber leicht unterrichtet.

22) Den vorläufigen Versuch einer Ordnung der Repliken habe ich in dem Schema a. a. O. S. 590 gegeben.

23) Ich verweise auf die ausführlicheren Erörterungen meiner Abhandlung S. 588 ff. Der Grundsatz, den auch L. annimmt, aber auf seine Weise anwendet, lautet: „je deutlicher sich in den Copien das eigenthümliche Stilgepräge der Originale erhalten hat, um so näher werden sie diesen stehen und um so zuverlässiger auch in den Einzelzügen sein, während in den abgeleiteten Copien sich mit dem stilistischen Charakter auch die feineren Züge in der Anordnung der Einzelheiten verwischen und verändern“.

24) Der Einwand Lange's, dass Ciselirung den stilistischen Formen des „gewellten Goldblechs“ nicht angemessen sei, scheint mir ebenso unzutreffend, wie der Verweis auf archaische Bronzereliefs, in denen ja schon frühzeitig ein Anfang gemacht wird, mit dem spitzigen Griffel den allzuweichlichen Formen zu grösserer Bestimmtheit zu verhelfen. Vgl. auch die sehr alterthümliche Bronzeplatte aus Kreta (*Ann. dell' Inst.* 1880 tav. d'agg. *T* und Milchhöfer, Anfänge d. griech. Kunst S. 169), in welcher durch Gravirung die Formengebung vervollständigt ist. Die Behauptung aber, für Einzelheiten der Falten könne die ludovisische Replik des jetzigen Zustandes der Statue wegen gar nicht in Betracht kommen, wie von mir selbst bezeugt worden sei, ist aus der Luft gegriffen, denn durch einen Blick auf die Abbildung, in welcher die hauptsächlichen Ergänzungen von mir angegeben sind, kann sich Jedermann überzeugen, dass zwar allenthalben Stücke von Falten abgeschlagen und zum Theil schlecht ergänzt, die Gesammtwirkung der Statue dadurch also bedeutend geschädigt worden, ein beträchtlicher Theil der Falten aber unversehrt und auch von den übrigen der ursprüngliche Verlauf noch erkennbar geblieben ist. Die Anordnung des Gewandes ist in allen ihren Zügen auch bei dieser Statue noch deutlich und deshalb habe ich bei der Untersuchung des Verhältnisses der Repliken zu einander mehrfach ausdrücklich auf ihre Gewandmotive Rücksicht genommen (S. 588 f. und vorher).

25) Ich übersehe gleichwohl nicht manche Schwächen der Copie, vor allem den Mangel einheitlicher Durchbildung der Gewanddetails, in welcher Beziehung die Varvakioncopie viel besser gerathen ist. Auch Einzelheiten im Schlangenbesatz der Aegis wird man nach Vergleichung der übrigen Repliken geneigt sein für ungenau zu halten.

Aegis und Haarschopf ungenau wiedergegeben zu sein scheinen. Am Schild zeigt es uns allein die Aegisumrahmung des Gorgoneions. Die Schuppen der Brustaegis sind hier und am ludovisischen Exemplar unterdrückt, an der Gewandung einige Züge vereinfacht.

Von der pariser Replik (Tf. III, F 1 und 2) wäre eine gute Publication ihres jetzigen Zustandes erwünscht, um über stilistische Einzelheiten derselben, zumal in der Anlage des Kopfes, genauer urtheilen zu können. Von dem Werth des Kopfes für die Reconstruction des Helmschmuckes ist oben die Rede gewesen[26]. Die Vertheilung der Schlangen an der Aegis scheint hier am besten wiedergegeben; doch kann darüber noch nicht endgültig entschieden werden.

Von ziemlich geringer Bedeutung, aber nicht ganz werthlos ist die madrider Copie (Tf. II, C). Die Bohrlöcher an der Aegis bezeugen auch hier, dass einst aus Bronze gebildete Schlangen ebenso vertheilt waren, wie an der Aegis der übrigen Repliken. Aus Bronze bestand auch die Reihe der Embleme, welche den Stirnrand des Helmes schmückten. Eingesetzt waren die Augen, wie im Original.

Schlecht gearbeitet und voller Vergröberung einzelner Motive ist sodann die in Villa Wolkowsky (Tf. III, D 1 und 2) befindliche Copie, welche der von mir aus dem Codex Pighianus (Tf. III, G) bekannt gemachten Replik am nächsten steht. Lange hält beide für identisch (S. 944); „wie jeder mit Renaissancezeichnungen nach der Antike Vertraute zugeben wird", während ich auf Grund langjähriger Beschäftigung mit den pighischen und ähnlichen Zeichnungensammlungen versichern kann, dass ihre Aufnahmen durchschnittlich getreuer sind als er zu ahnen scheint. Die deutlichen Unterschiede der Zeichnung und der noch vorhandenen Statue und die Pflicht der Vorsicht bestimmen mich daher, beide Werke auseinander zu halten. Für den, der nachzuprüfen Zeit und Neigung hat, hebe ich nur die Abweichungen in der Anordnung der Falten unter dem Knoten des Schlangengürtels hervor. An dieser Stelle müsste der Zeichner von G die Falten selbständig geordnet, er müsste sie regelmässiger, den besseren Copien mehr entsprechend gelegt haben, wenn er die Statue D wirklich vor Augen gehabt hätte. Dies ist bei der ängstlichen Manier, dem deutlichen Interesse für die kleinsten Züge ganz unwahrscheinlich; wir dürfen vielmehr annehmen, dass der Zeichnung G ein besseres Original, als D ist, zu Grunde gelegen hat und werden die Reproduction wenigstens vorläufig zur Verdeutlichung der Anordnung einiger Aegisschlangen benutzen können.

Die letzte der römischen Repliken, jetzt in Villa Borghese (Tf. IV, H), streicht L. kurzer Hand aus der Reihe der genauen Copien und behauptet, sie gehöre „offenbar zu der Reihe jener freien Nachahmungen, die gewisse Attribute der Parthenos nach Belieben weglassen und sich nur im Grundschema der Figur an das Original des Phidias halten." Mit jener oft bewiesenen Kühnheit wird weiter conjicirt, dass die Statue wohl am linken Arm den Schild, in der Rechten die Lanze gehalten, also das Schema der Parthenos mit den Attributen der Promachos verbunden haben werde. Dem steht nun freilich entgegen, dass die gesammte Anordnung der Gewandung (nicht blos das allgemeine Schema), also alle einzelnen Motive der Steilfalten, der Falten über dem Gürtel, die Anlage der Aegis u. a. eben nur der Parthenos angehören, demnach eine sichere Copie derselben erweisen, und wenn von dem Ansatz des Schildes jetzt keine Spur mehr sichtbar ist, so kann darauf allein jene luftige Hypothese nicht gegründet werden.

Endlich die beiden athenischen Copien, für L. der Angelpunkt aller sachlichen und stilistischen Betrachtungen, die er an die Parthenos anknüpft. Ich habe über den Torso im Akropolismuseum (Tfl. IV, J) bemerkt (a. a. O. S. 588), dass das Motiv des Chitonüberschlages und der Standbeinfalten im Wesentlichen denen der Varvakionstatuette entspricht und damit nur (wie L. bei einigem guten Willen aus dem klaren, vorausgehenden Satze hätte ersehen können) auf die Uebereinstimmung hingewiesen, welche alle besseren und eigentlichen Repliken unter einander verbindet; denn auch bei den römischen Copien finden sich die Motive des athenischen Torso bald sorgfältiger erfasst, bald vergröbert wieder. Aber nicht nur an den gleichen, sondern besser noch an den abweichenden Zügen erkennt man den Grad der Zuverlässigkeit einer Nachbildung, und dass solche grössere oder geringere Abweichungen existiren, wird man bei jeder antiken Copistenarbeit, auch wenn sie auf mechanischer Reproduction beruht, voraussetzen dürfen.

[26]) Vielleicht trifft eine mir brieflich mitgetheilte Vermuthung meines Freundes Loeschcke, dass am vorderen Helmrande Pferde und Greife abwechselnd neben einander gestellt gewesen seien, das Richtige und erklärt auch die Abweichung der attischen Münzbilder.

Am ehesten bei Werken aus noch guter griechischer Zeit, auf welche am Torso die leichte und sichere Technik hindeutet, einer Zeit, welche Copien im eigentlichen Sinne noch nicht kannte und im Gefühl eigener Kraft auch beim Nachbilden unwillkürlich neu gestaltete. Finden wir nun in dem Torso einige Züge, welche dem übereinstimmenden Zeugniss der übrigen Repliken widersprechen, zum Beispiel die Unterdrückung des Schlangencharakters des Gewandgürtels, welche nur noch bei der madrider Copie wiederkehrt, oder solche, welche wir aus stilistischen Gründen dem Original nicht zusprechen werden, wie die allzu weiche, marmormässige Behandlung der Locken und der Gewandfalten, so sind wir meines Erachtens berechtigt, sie dem Verfertiger der Nachbildung allein zuzuschreiben.

Was die neue beim Varvakion gefundene Copie (Tf. I, A 1 und 2. Mitth. 1881 Tf. 1 und 2) betrifft, so darf ich mich wohl auf die ausführlichen Erörterungen meiner Abhandlung (S. 550 ff. u. sonst) beziehen, denen ich nicht viel hinzuzufügen habe. Es kann den hohen Werth dieser Statuette, der vorzugsweise in ihrer einzig guten Erhaltung liegt, nicht schmälern, dass der Copist, durch die Kleinheit der Nachbildung gehindert, nur einen Theil der feineren Züge des Originals hat wiedergeben können. Zudem neigt er nicht zu der Mikrotechnik, welche manche Miniaturcopien derselben hadrianischen Zeit auszeichnet. Deshalb vereinfacht er die Embleme des Helmes, die Locken an den Schläfen und die auf die Brust herabfallenden, unterdrückt sogar den gesammten Reliefschmuck, von dem er wenigstens den des Schildes in der Weise der Lenormant'schen Copie ganz wohl hätte andeuten können. Deshalb erscheint die Aegis hier allein in abgekürzter Form, mit ungebührlich grossen Schuppen und mit Schlangen besetzt, die, an sich schon plump und wie zum Schlafen zusammengeringelt[27]), in dieser Form auf die Dimensionen des Originals vergrössert, einen gar seltsamen Eindruck machen müssten. Deshalb wird der aus dünnen Goldblättern zusammengesetzte, von der Nike frei gehaltene Kranz in der Copie zu einer schweren am Körper anhaftenden Guirlande. Auch in der Durchbildung der Falten sind, wie ich anderwärts[28]) ausgeführt habe, einzelne der feineren Züge, welche die grösseren Copien aufbewahrt haben, nicht wiedergegeben[29]). Trotzdem macht die Nachbildung ihres einheitlichen Charakters (der z. B. der Ludovisischen jetzt völlig abgeht) und des freilich sich nicht immer gleich bleibenden Fleisses der Ausführung wegen einen vortrefflichen Eindruck, so dass man ihren Hauptmotiven, der Nikehaltung[30]), den Windungen der Schlange, der Höhe der Helmbüsche, auch Einzelheiten, wie dem Goldschmuck der Arme, wohl Glauben beimessen darf. Sie ergänzt dadurch unsere Kenntniss des Originals in wichtigen Punkten; aber ihre unbedingte Zuverlässigkeit ist deshalb noch nicht gesichert. Es stehen ihrem Zeugnisse nicht nur die obigen allgemeineren Erwägungen, welche für sich allein noch nicht den Ausschlag geben würden, sondern vor allem auch das Zeugniss des capitolinischen, durch die Schildnachbildung als wirkliche Copie erwiesenen Fragmentes entgegen, und wenn nun mit dieser Replik nicht bloss die übrigen grösseren aus Rom, sondern auch eine grössere athenische in allen wesentlichen Zügen übereinstimmen, so dürfen wir nach den Grundsätzen besonnener Kritik eben diesen grösseren Copien, besonders den sorgfältiger, stilistisch getreuer gearbeiteten Exemplaren in den feineren Zügen mehr Genauigkeit beimessen, als einer einzelnen kleineren, nachweislich nicht sehr detaillirten Nachbildung[31]).

Wieviel Anhalt die Statuette danach für stilisti-

[27]) In allen archaischen Athenadarstellungen und noch auf Vasenbildern des streng schönen Stils, soviel mir davon bekannt sind, finden sich immer die Schlangen der Aegis, dem streitbaren Charakter der Göttin angemessen, lebhaft züngelnd auswärts gewendet. Vgl. von Vasenbildern z. B. Archäol. Zeitg. 1870 Taf. 33. Wiener Vorlegebl. Ser. A Taf. 1 5. 8. B Taf. 12. *Él. cér.* I, 3. 8—11. 56. 68. 76—78. 80 f. 84 ff. III, 44 u. s. w. Phidias hat das Motiv aus der älteren Kunst übernommen, aber in freier Weise umgebildet. Wäre er, wie L. seiner Vorstellung einer „halbarchaischen" Parthenos zu Liebe fordert, noch an die vollkommen ornamentale Schlangen-Anordnung der Uebergangszeit des Archaismus gebunden gewesen, so würden uns auch Zickzackfalten und Buckellöckchen nicht erspart geblieben sein.

[28]) Athena Parthenos S. 589.

[29]) Auf einem Versehen beim Abmessen des Schildes scheint es dagegen zu beruhen, dass die untere Rundung desselben nicht mit der Bathronfläche zusammentrifft, auf welcher der Schild doch aufgesessen haben muss. Oder welchen Zweck soll das zwischen Schild und Basis übrig gebliebene unpolirte Marmorstück (welches übrigens in der Lenormant'schen Nachbildung fehlt) gehabt haben? Es bezeugt doch nur Mangel an gutem Willen, wenn L. meine bezüglichen Bemerkungen (S 554) „unverständlich" findet.

[30]) Auch der Stütze, welche der Copist vermuthlich am Original (als spätere Zuthat) gesehen hat. Doch wird davon im zweiten Artikel die Rede sein.

[31]) Abkürzungen, Umgestaltung der Basisform und selbst eine bemerkenswerthe Veränderung in der Richtung des vorgestreckten rechten Armes nimmt übrigens auch Lange (S. 948. 954) bei der Varvakioncopie an.

sche Untersuchungen giebt, überlasse ich gern Anderen zur Entscheidung. Auf Lange's neueste Arbeiten hat sie einen unheilvollen Einfluss ausgeübt. Von ihr ausgehend construirte er das eigenthümliche Bild der Jugendentwicklung des Phidias, fand die erwünschten Zwischenglieder in einer späten herculanischen Bronze aus campanischer Localfabrik und in den angeblichen Nachbildungen der Promachos und belehrte uns endlich durch den Nachweis, dass Phidias die längste Zeit seines Lebens in argivischem Stil gearbeitet habe, wie denn auch die Parthenos, nach Andrer Meinung die reifste Schöpfung seiner letzten Jahre, nach Lange aber ein noch „halbarchaisches Werk", keineswegs attisch zu nennen sei.

Ich werde mich mit diesen Entdeckungen in einem späteren Artikel beschäftigen; aber ich kann nicht umhin, schon hier einige Bemerkungen anzufügen, welche sich auf die Behandlungsweise der Frage beziehen.

Eine geringe Anzahl archaischer statuarischer Bilder der Athena besitzen wir, welche um ihres Fundortes, der Akropolis, willen einiges Anrecht haben, zunächst und bis auf Gegenbeweis für attisch zu gelten. Ich hebe nur die kleine, 1836 im Bauschutte des (älteren?) Parthenon gefundene Bronze hervor, die kampfbereite Göttin zeigend mit der erhobenen Lanze, den Schild in der Linken[32]); ferner eine unterlebensgrosse Marmorstatue reifarchaischen Stils jetzt im Akropolismuseum[33]). Zu ihnen ist neuerdings ein kleiner, aber vortrefflich erhaltener Athenakopf getreten, den Furtwängler (Athen. Mittheilungen 1881 Taf. 7, 2) veröffentlicht und mit feinem Verständniss zu dem Kopftypus der Parthenos in Parallele gesetzt hat. In allen diesen Werken sind deutlich die Elemente im Keim vorhanden, welche in dem grossen Tempelbilde des Phidias sich wunderbar einheitlich entfaltet haben; in der Marmorstatuette die schlichte, von allen Contrasten absehende Gesammtanlage, das nothwendige Gegengewicht gegen den von der Goldelfenbeintechnik empfohlenen Reichthum des Einzelschmuckes; in der Bronze wie in dem Marmorkopf das runde, volle Oval des Gesichtes, dem in letzterem bereits der echt attische Zug blühendster Frische und schwellenden Lebens verliehen ist. Und wenn Klein einmal[34]) darauf hinweist, dass in den attischen Vasenbildern eben dieser Epoche die rundliche Kopf- und Gesichtsformation an Stelle der scharfwinklig vorstrebenden Bildungen einer älteren Zeit zur Geltung gelangt[35]), so geht auch daraus hervor, dass die Schöpfungen eines Phidias vorbereitet wurden durch eine langsame, aber in allen Schichten der Kunst vorwärts treibende Entwickelung des attischen Ideals, dem jener nur die letzte Vollendung zu geben wusste. Die Thatsache einer vorübergehenden, in die früheste Zeit des Meisters fallenden Beeinflussung durch fremde Kunstweise, wird damit nicht angefochten. Aber zeitig genug, mit der Energie jeder wirklich grossen Künstlernatur, wird sich Phidias von dem Gängelbande des Agelaidas losgewunden haben zu der Freiheit und Grazie attischer Kunst, die in den Bildwerken des Parthenon noch jetzt vor Aller Augen steht.

Diese nahe liegenden, die gegebenen Thatsachen einfach verknüpfenden Folgerungen sollen wir jetzt aufgeben um eines Hypothesenbaues willen, der aus leeren Vermuthungen zusammengesetzt ist. Alle Daten der Baugeschichte des Parthenon und was sonst sich über des Künstlers Verhältniss zu seiner Heimath ermitteln lässt, soll seinen Werth verlieren, wenn Analogien der Renaissance angerufen und ein Zukunftsbündniss der Archäologie und neueren Kunstgeschichte vorausgesagt wird. Das sind Forderungen, welche die Kenntniss der antiken Kunst nicht weiter bringen, vielmehr gründlich zu verwirren geeignet sind.

Th. Schreiber.

[32]) Am besten abgebildet bei Fröhner, *Notice du Louvre* zu No. 111; auch bei Ross, Arch. Aufs. I Taf. 7 mit S. 106, ungenügend bei Overbeck, Gesch. d. Plastik I³ Fig. 43, 5.

[33]) v. Sybel No. 5003. Mir in Photographie vorliegend.

[34]) Euphronios S. 39.

[35]) Mit gewohnter Bestimmtheit versichert dagegen Lange, dass sich die „runde Gesichtsform" der Parthenos (die ich für attisch halte) „auf reifarchaischen attischen Vasen nie findet".

DIE ERMORDUNG DES HIPPARCHOS

ATTISCHER STAMNOS.

(Tafel 12.)



Der auf Tafel 12 nach Photographien und Bausen im Massstabe von $^2/_3$ veröffentlichte rothfigurige Stamnos (h. 35 Cm.) stammt aus der Feoli'schen Sammlung und befindet sich jetzt mit dieser in dem v. Wagner'schen Kunstinstitute der Universität Würzburg [1]). Die Provenienz der Vase ist unsicher [2]). Sie war mehrfach gebrochen, bei der Zusammensetzung ist längs der Risse das Roth der Figuren neu gemalt und sind auch die dadurch unterbrochenen Conturen wiederhergestellt; weiter erstrecken sich die modernen Ergänzungen wenigstens auf der Vorderseite nicht [3]). Auf der Rückseite ist der Kopf des Jünglings links vom Beschauer zum grossen Theile neu. Die Kränze — nur nicht an der Mittelfigur der Vorderseite — und die Schwertriemen sind in ziegelrother Farbe gegeben, und zwar ist diese auf einen weissen Grund gesetzt; jedoch sind vom Roth sowohl wie vom Weiss nur noch geringe Reste erhalten.

Auf der Vorderseite sehen wir einen Mann und einen Epheben, die eine dritte männliche Person von beiden Seiten angreifen. Von rechts her (vom Beschauer aus) eilt der Jüngling, den Mund zu lautem Rufe weit geöffnet, auf die Mitte zu, mit dem erhobenen Schwerte zum Schlage ausholend. Er ist mit einem Himation bekleidet, im Haare trägt er einen Myrtenkranz, in der zurückgestreckten Linken hält er die Schwertscheide, um die das Wehrgehänge geschlungen ist. Vor ihm her flieht nach links hin der, den er so heftig bedroht: ein bärtiger, lorberbekränzter Mann, den sein bordirtes und befranstes Himation und namentlich das mit Knoten verzierte Scepter, das er im linken Arme trägt, als Herrscher charakterisirt. Er sieht sich voll Angst — man beachte den wie zu einem verhaltenen Rufe der Verzweifelung halb geöffneten Mund — nach seinem Verfolger um. Mit der Rechten sucht er seinen zweiten, bärtigen Gegner, der von links her ihm eben sein Schwert in den Leib stösst, dadurch abzuwehren, dass er ihn an die vorgeschobene rechte Schulter fasst. Dieser zweite Angreifer, gleichfalls bekränzt, im Himation [4]), in der zurückgehaltenen Linken die leere Scheide mit dem Schwertriemen, bewegt sich nicht auf sein Opfer

[1]) Die Publikation erfolgt mit Erlaubniss des Herrn Hofrath Professor Dr. v. Urlichs, dessen grosse Bereitwilligkeit und Freundlichkeit ich nicht dankbar genug anzuerkennen vermag.

[2]) Weder Gerhard im *Rapporto Volcente* noch Campanari in den *Antichi vasi dipinti della collezione Feoli* (*Roma* 1837) thun ihrer Erwähnung. Panofka im Archäol. Anz. 1847, S. 24 bezeichnet sie als „neueste Erwerbung des Herrn Feoli". Es ist also recht wohl möglich, dass sie nicht in Vulci gefunden ist, bekanntlich dem Fundorte der meisten Vasen der Feoli'schen Sammlung, sondern dass sie anderswoher stammt und durch Kauf oder Tausch in Feoli's Besitz gekommen ist.

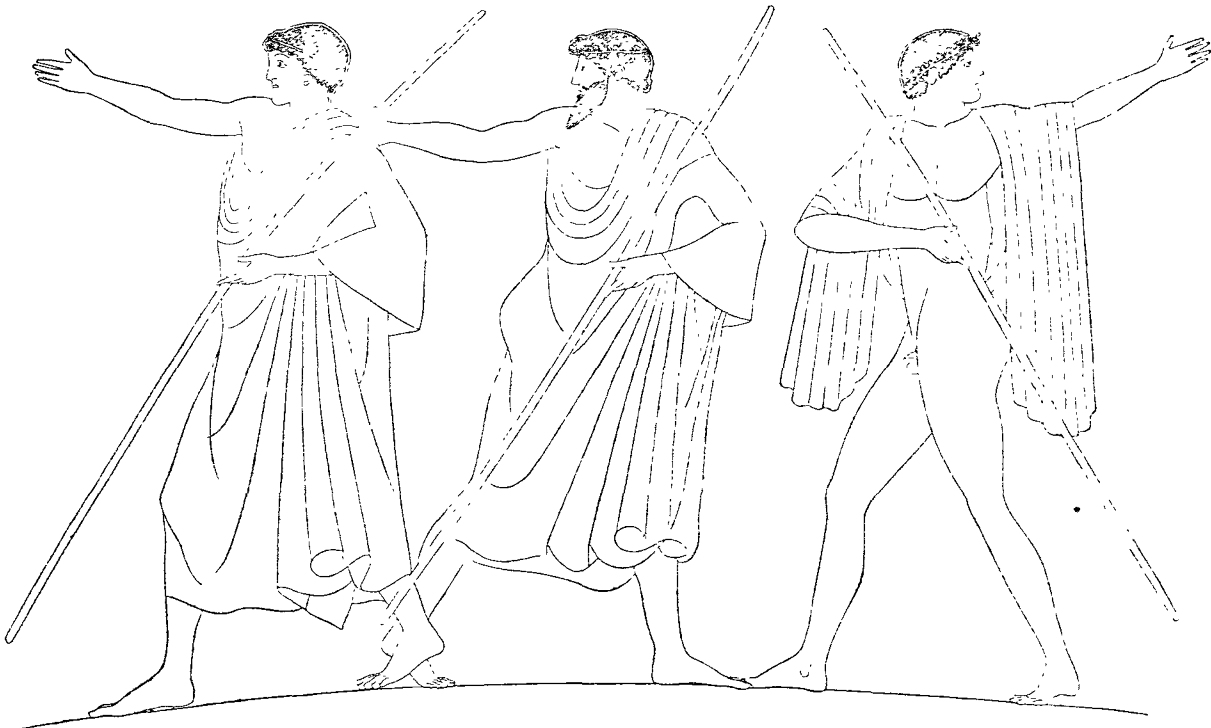
[3]) Namentlich sind, wie bestimmt versichert werden kann, die Köpfe der Vorderseite sämmtlich echt.

[4]) Bei genauer Betrachtung wird es wahrscheinlich, dass er unter dem Himation einen Chiton trägt, dessen oberen Saum der Maler vergessen hat anzugeben.



ERMORDUNG DES HIPPARCH
STAMNOS IN WÜRZBURG

zu, er befindet sich vielmehr in einer Art Ausfallstellung. Auch er ist in grosser Aufregung, wie wieder der Mund zeigt, dessen wenig geöffnete Lippen die in Wuth aufeinander gebissenen Zähne sehen lassen. Die etwas zwecklos scheinende Art, wie der Bedrohte sich dieses zweiten Angreifers erwehrt, erklärt sich daraus, dass dieser ihm plötzlich mit gezücktem Schwerte entgegengetreten ist. Jener, da an ein Ausweichen nicht mehr zu denken ist, versucht das, was ihm allein übrig blieb: er streckt, während er flieht, die Rechte weit vor, um womöglich den neuen Feind so zu fassen, dass dieser an einem sicheren und wirksamen Gebrauche seines Schwertes gehindert werde. Da er aber seine Aufmerksamkeit zu theilen genöthigt ist und zugleich die Angst ihn unsicher macht und verwirrt, so gelingt es ihm nicht den tödtlichen Stoss zu verhindern.



An den bärtigen Angreifer der Vorderseite schliesst sich auf der Rückseite, deren Figuren oben in stärkerer Verkleinerung als die vorderen abgebildet sind, unmittelbar ein Jüngling an, bekränzt und mit einem langen Stabe. Bekleidet mit einem von den Schultern nach vorn herabfallenden Gewande enteilt er nach links, auf die Handlung der Vorderseite zurückschauend und mit einer Geberde des Entsetzens seine Linke dahin ausstreckend. Auf ihn zu eilt ein bärtiger Mann mit Stab, im Himation, bekränzt, wie der Jüngling den Blick und die entsetzt ausgestreckte Hand nach rückwärts gerichtet. Ganz links endlich bewegt sich ein Jüngling, ebenfalls mit Himation, Kranz und Stab, auf die Vorderseite zu, wohin auch sein Blick und seine ausgestreckte Hand gerichtet sind. So läuft die Darstellung um das Gefäss herum in sich zusammen; denn es bedarf keines Wortes, dass wir in diesen drei Figuren Zuschauer, Zeugen des Mordes, vor uns haben, die, erschreckt durch das entsetzliche Ereigniss, ängstlich durcheinander laufen.

Panofka[5]) und so auch v. Urlichs im Kataloge der würzburger Sammlung S. 71 No. 316 — er hielt die Vase in wesentlichen Stücken für ergänzt — deuteten die Darstellung auf die Ermordung des Aegisthos durch Orestes und Pylades. Indessen würde schon die Bärtigkeit des angeblichen Orestes,

[5]) Auffällig ist, dass Panofka nur von zwei Personen auf der Rückseite spricht, doch lasst seine Beschreibung der Vorderseite keinen Zweifel, dass er unsere Vase meint.

zumal neben dem jugendlichen Pylades, gegen diese Deutung entscheiden; dazu kommt aber noch, dass unser Bild in den wesentlichsten Punkten von dem Typus abweicht, der, wie Robert nachgewiesen hat (Bild und Lied S. 149 ff.), allen Darstellungen dieses Mythus auf Vasen des fünften Jahrhunderts zu Grunde liegt, ein Typus, der auf der stesichoreïschen Version der Orestes-Sage beruht. Die Abweichungen würden darin bestehen, dass Pylades betheiligt ist, der doch erst in der Tragödie zum Genossen des Mordes wird, dass Elektra, und vor allem, dass die stets mit geschwungenem Beil dargestellte Klytämnestra fehlt. Endlich passen auch für den Mord des Aegisthos die Figuren der Rückseite nicht, denn der Natur der Sache nach sind hier als Zeugen höchstens Dienerinnen[6]), gewiss nicht Männer, am Platze.

Die richtige Deutung ergiebt sich ohne Schwierigkeit, wenn man von dem Altersverhältnisse der beiden Angreifer ausgeht. Ein Jüngling in der Blüthe seiner Jahre und ein reifer Mann in gemeinsamer Action gegen einen Dritten, einen Herrscher der äusseren Erscheinung nach — wer könnte das anders sein, als die hochgefeierten Freiheitshelden Athens, Harmodios und Aristogeiton, wie sie den Tyrannen Hipparchos tödten? Ich glaube, zu dieser Deutung nichts hinzufügen zu müssen, sie spricht für sich selbst[7]). Die Personen der Rückseite sind natürlich attische Bürger, Theilnehmer am Panathenäenfeste, an welchem die That bekanntlich geschah.

Unser Vasenbild ist durch die Feinheit von Composition und Zeichnung hervorragend, ganz besonders aber giebt ihm der Inhalt seiner Darstellung ein aussergewöhnliches Interesse. Indem es eine geschichtliche Begebenheit, und zwar eine der Geschichte Athens entnommene, zur Anschauung bringt, steht es neben der Krösos-Vase bisher allein unter allen bekannten aus jener Periode; denn das Zwiegespräch des Kodros und Ainetos auf dem Innenbilde der Kodrosschale wird man schwerlich für eine historische Darstellung in unserem Sinne nehmen wollen. Natürlich war sich der Maler der Würzburger Vase nicht bewusst, dass er den Kreis verliess, aus dem er und seine Kunstgenossen sonst ihre Darstellungen schöpften, nämlich den Kreis der Sage. Ihm waren die Theseusthaten, mit denen er die Wände seiner Schalen schmücken mochte, sicher ebenso historisch, wie der Tyrannenmord, und er hat auch aus keiner anderen Quelle geschöpft, als alle anderen attischen Maler und er selbst sonst. Eine historische Aufzeichnung gab es zu seiner Zeit noch nicht; einzig und allein das Lied hat sein Bild hervorgerufen, und ein Lied, das im Munde des attischen Volkes lebte, wie kaum ein anderes: von dem Heldenpaare, das zum Lohne für seine That, die Athen frei machte, nun auf der Seligen Inseln ein verklärtes Leben führt.

Indessen hat neben dem Liede auch die künstlerische Darstellung, welche das von ihm gefeierte Ereigniss gefunden hatte, die Phantasie des Vasenmalers, vielleicht unbewusst, angeregt. Dass er die Standbilder der Tyrannenmörder von der Hand des Kritios und Nesiotes[8]) gekannt hat, ist keine Frage, denn sicherlich ist doch unsere Vase in Athen gefertigt. Die Einwirkung der plastischen Gruppe tritt auf der Vase unverkennbar in der Art hervor, wie der Angriff dargestellt ist[9]). Harmodios greift den Hipparch auf dem Vasenbilde mit dem langen Hiebschwerte hauend an, Aristogeiton mit dem kurzen, dolchähnlichen Schwerte, stechend. Dass die plastische Gruppe hiermit übereinstimmte, beweist die Wiederholung derselben auf dem attischen Marmorsessel Stackelbergs, wo der Unterschied der Waffen zu deutlich ist, als dass er

[6]) So zum Beispiel auf der Amphora *M. d. I.* V, T. 56.

[7]) Ich würde vielleicht nicht wagen so kühn zu reden, wenn ich nicht nachträglich erfahren hätte, dass schon Andere vor mir auf dieselbe Deutung gekommen sind. So höre ich durch Herrn Hofrath Prof. Dr. v. Urlichs, dass sie Herr Dr. Furtwängler bei einem Besuche der Sammlung gefunden hat. Auch Herr Hofrath v. Urlichs selbst ist, wie er mir mittheilt, von seiner früheren Deutung schon zurückgekommen und hat sich für die auf den Tyrannenmord entschieden. Endlich hat Petersen, der die Vase sogar nur aus der unzureichenden Beschreibung Panofka's kannte, denselben Gedanken gehabt (Archäol. epigraph. Mittheil. aus Oesterreich III, 1879, S. 85).

[8]) Die Repliken derselben jetzt am vollständigsten bei Petersen in dem Anm. 7 angeführten Aufsatze.

[9]) Hierauf hat mich Herr Prof. Dr. Körte aufmerksam gemacht, der mich zu der Publikation veranlasst und bei derselben mit seinem Rathe unterstüzt hat.

auf einem Versehen beruhen könnte[10]). Ueberhaupt aber ist die ganze Stellung des Aristogeiton, wie sie sämmtliche Repliken zeigen, nur so befriedigend zu erklären, dass man sich seinen Angriff als Stoss denkt. Denn für einen demnächst zu führenden Hieb wäre das Vorstrecken des linken Arms und das völlige Senken des rechten so unzweckmässig und unbequem wie möglich. Dass er aber nur 'secundirt', dagegen haben mit Recht und mit ausreichenden Gründen Petersen und Curtius protestirt[11]). — Die Uebereinstimmung von Gruppe und Bild ist freilich eine sehr geringe[12]); wer aber die Deutung sowohl unserer Vase wie der neapolitanischen Statuen auf die Tyrannenmörder für sicher hält, wird sie immerhin nicht für zufällig ansehen.

Am Schlusse mag noch kurz darauf hingewiesen werden, dass die besprochene Vase bisher die einzige ist, die eine von der Gruppe relativ unabhängige Darstellung des Tyrannenmordes giebt. Denn die von Petersen vermuthungsweise hierher gezogenen Vasen bei Tischbein *Engravings* I, 23 (= Millin *Gall. myth.* CLV, 572) und bei Des Vergers *Etrurie*, Atlas XII — mir stand nur der Millin zu Gebote, ich urtheile also über die letztgenannte nur aus der Beschreibung Petersen's — diese beiden gehören sicher nicht hierher, wenn die Publicationen zuverlässig sind. Auf jener sind beide Angreifer und der Angegriffene bärtig, auf dieser alle drei unbärtig[13]).

Auf eines möchte ich noch hinweisen. Das Hervortreten des Harmodios auf dem Vasenbilde, der entschieden die Aufmerksamkeit mehr wie sein Genosse auf sich zieht, ja eigentlich die Hauptperson der ganzen Darstellung ist, entspricht ganz der hervorragenden Rolle, die er auch im Liede spielt. Sein Name steht meist voran, wenn beide genannt werden; wird einer genannt, so ist durchgehends er es, und ein ganzes Skolion ist ihm allein gewidmet: *φίλταθ' Ἁρμόδι', οὔ τί που τέθνηκας.*

Rostock, im Januar. J. Böhlau.

[10]) Dass auf der Lekythos Scaramanga (Petersen a. a. O. T. 6) Aristogeiton ein langes Schwert trägt, kann nicht in's Gewicht fallen, da die überaus flüchtig gezeichnete Vase auch in anderen Details völlig ungenau ist. Auf den Münzen, Piombi und dem Schilde der Athene auf der Preisamphora aus Berenike ist das Schwert des Aristogeiton nirgends sichtbar.

[11]) Petersen, a. a. O. S. 84. Curtius im Hermes XV, S. 149.

[12]) Dass Harmodios in der Gruppe und auf dem Vasenbilde das rechte Bein vor-, das linke zurücksetzt, den rechten Arm hebt, den linken senkt: alle diese Uebereinstimmungen können natürlich nicht als eben so viele Entlehnungen des Vasenmalers bezeichnet werden; diese Einzelmotive waren von selbst gegeben, weil sie die natürlichen sind. Denn Niemand führt einen Hieb mit vorgesetztem linken Fusse, und die nicht active linke Hand hat ihren angewiesenen Platz hinten. Aehnliche Gestalten wie Harmodios finden sich oft in der griechischen Kunst: ich weise nur hin auf den Apollo in der Gigantomachie bei Gerhard, etrusk. Trinksch. *A. B.* und Trinksch. und Gefässe I. T. 2. — Auch in der Stellung des Aristogeiton finden sich vielfach Angreifende: so ohne andere Personen Arch. Ztg. 1870, T. 24: in einer Darstellung des Mordes des Aegisthos auf der Amphora *M. d. I.* V, T. LVI (Welcker A. D. V, T. 18; vgl. Robert, Bild und Lied S. 152).

[13]) Dazu kommt, dass bei dem erstgenannten Vasenbilde doch noch ein Zweifel möglich ist, ob der Mann in der Mitte von den beiden anderen angegriffen wird, oder ob er sich vermittelnd zwischen dieselben stellt. Jahn. Ber. d. sächs. Ges. der Wiss. 1853 S. 25 f. nimmt letzteres an und zieht daher die betreffende Vase zu den von ihm auf Tydeus und Lykurgos gedeuteten. — In eben diese Reihe wollte v. Urlichs auch unseren Stamnos ziehen, indem er in den „Nachträgen und Berichtigungen" seines Kataloges sagt: „gehört zu den von O. Jahn für Tydeus und Lykurgos erklärten". Nach festgestellter Echtheit der entscheidenden Theile fällt aber diese Vermuthung, denn hier wenigstens ist es deutlich, dass der Mann in der Mitte der Angegriffene ist.

LAKONISCHE BILDWERKE.

(Tafel 13).

Die beiden auf unserer Tafel vereinigten Reliefs sind bereits in dem 1877 von Dressel und mir verfassten Kataloge der antiken Bildwerke aus Sparta und Umgebung (Mitth. d. Inst. Bd. II, Heft 4) ausführlicher beschrieben worden. Da es mir auf einer späteren Reise gelang, durch meinen Begleiter Herrn Gilliéron Zeichnungen davon zu erhalten (die erstere kann nur Anspruch auf den Werth einer Skizze machen), so mögen dieselben hier durch bildliche Wiedergabe der Aufmerksamkeit der Fachgenossen von neuem empfohlen werden. Auch die nachfolgenden Sätze haben mehr den Zweck, zu weiteren Erwägungen anzuregen als den dargebotenen Stoff erschöpfend zu behandeln.

Das Votivrelief an Demeter und Kora (Taf. 13,1) fand sich und befindet sich noch heute in Gythion. Für die ältere Literatur und ausführliche Beschreibung verweise ich auf unsern Katalog Mitth. d. Inst. Bd. II S. 378 fg. n. 193. Die Behandlung ist nur flüchtig, so dass manche Details unsicher bleiben mussten. Vielleicht lässt sich durch wiederholte Nachprüfung noch Einzelnes ermitteln, wie auch wir, trotz der ungünstigen Verhältnisse, unter denen Beschreibung und Abbildung genommen werden mussten, unsere Vorgänger Lebas (*Voyage arch., Inscr.* S. 117) und Hirschfeld (*Bull. d. inst.* 1873 S. 162 ff.) in wesentlichen Punkten zu berichtigen Gelegenheit hatten. Die Weihinschrift auf dem Epistyl (s. Mitth. a. a. O.; dieselbe ist in der Zeichnung nicht nachgebildet worden) lautet: *Σω-, Πα-* oder *Τι]σικράτ[ης Ἀγ]αθόκλειαν τὰν ἰδίαν θυγατέρα | Δάματρι καὶ Κόρᾳ χαριστήριον.* Der Vater (rechts), welcher aus einer Schale spendet, ist durch das lange Scepter wohl selber als Priester der grossen Göttinnen charakterisirt. Den Anlass zur Weihung seiner (links dargestellten) Tochter Agathokleia dürfen wir wohl darin suchen, dass dieselbe zeitweilig ebenfalls in den heiligen Dienst eingetreten war. Es wird genügen, als Analogie solcher Weihung eine Inschrift von den römischen Statuenbasen der athenischen Arrhephoren anzuführen, *C. I. Att.* III, 887 (vergl. 902. 917 ff.):

Λέ]ων Λεωνίδου Ἀζη[νιεὺς καὶ ἡ γυνὴ ... τὴν ἑαυτῶν] θυγατέρα Ναυσιστράτην ἐ[ρρηφορήσασαν Ἀθηνᾷ] Πολιάδι καὶ Πανδρόσ[ῳ ἀνέθηκαν — —.

Ob der Eros, welcher mit einem Kranze über der Jungfrau schwebt, etwas anderes als (im „objectiven" Sinne) Jugend und Schönheit bezeichnet [1]), ist mir sehr zweifelhaft; es wäre schwerlich antik gedacht, wollte man z. B. annehmen, dass derselbe das Mädchen als Verlobte bezeichne.

Der Stiel mit ausgebreiteter Krone in der Rechten des Mädchens ist leider wenig deutlich charakterisirt. An ein heiliges Geräth für mehr praktischen Gebrauch, etwa einen Tempelbesen oder Lustrationswedel, zu denken, empfiehlt sich wenig, da die andere Hand eine Frucht, wohl einen Granatapfel, vor die Brust hält. Somit bliebe nur ein priesterliches Attribut oder ein Processionsstab übrig. Am meisten werden wir an den bacchischen Narthex erinnert. Deshalb scheint mir indess die Zulassung derartiger Beziehungen, welche sich ja sonst mannigfach belegen liessen, noch nicht geboten, um so weniger, als wir den Charakter dieses Cultus bis zu einem gewissen Grade enger glauben umschreiben zu können.

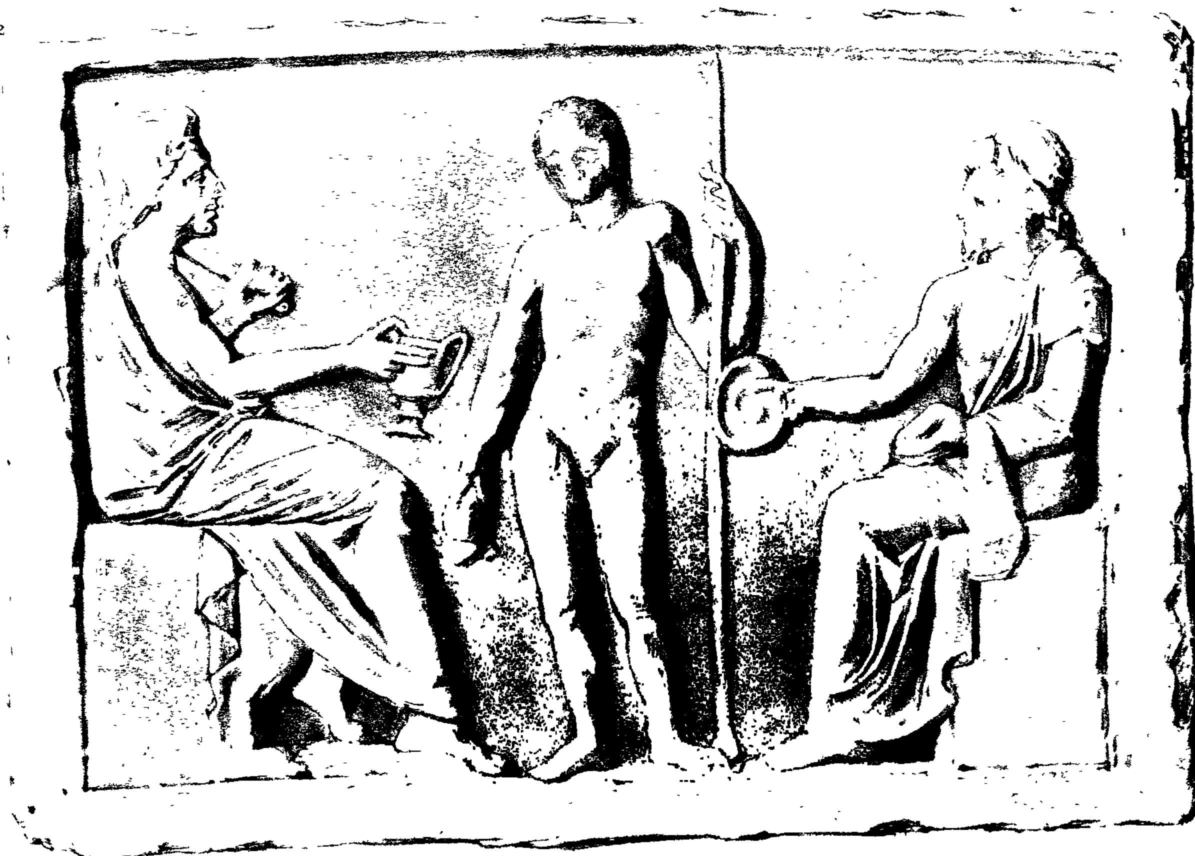
Wenden wir uns daher vorerst der Mittelgruppe der beiden Gottheiten zu, welche übrigens in ihrer

[1]) Vgl. Furtwängler, Eros in der Vasenmalerei S. 47 ff. Wie der Gesammtcharakter des in römischer Zeit angefertigten Votivreliefs, so verräth auch dieser Zug noch vollkommen die Tradition der guten, griechischen Zeit, wo uns Eros in gleicher Auffassung aus Vasenbildern und Terracotten ja durchaus geläufig ist. Für die seltene Erscheinung desselben auf Marmorreliefs dürfen wir wenigstens die bekannte Parthenonmetope (Michaelis, Parthenon Tf. IV, 25) anführen. Vgl. auch das verwandte Schema der mit einem Kranze schwebenden Nike auf dem Dioskurenrelief von Larissa (Fröhner, *deux peintures* Pl. II = Heuzey, *Mission de Macédoine* Pl. 25, 1).

1



2



ZWEI SPARTANISCHE RELIEFS

Geschlossenheit durchaus den Eindruck macht, als sei sie einem statuarischen Originale nachgebildet, so finden wir einerseits in der mit Scepter und das Hinterhaupt bedeckendem Schleier ausgestatteten Kora nicht sowohl die Tochter als die Hadeskönigin gekennzeichnet; sodann sehen wir unter dem Sitze der fackelhaltenden, mit Aehren bekränzten Demeter den Kerberos (nach griechischer Bildung zweiköpfig, vergl. Conze, *Annali d. Inst.* 1859, S. 399 ff.) dargestellt; also ist auch an dieser Gottheit die chthonische Seite mit Nachdruck betont worden.

Die gleiche eigenthümliche Auffassung tritt nun im Peloponnes noch an mehreren Stellen hervor. Ein Hauptsitz der Demeter Chthonia ist die Dryoperstadt Hermione (Paus. II, 35, 4 ff.), woselbst sie gemeinschaftlich mit Hades (Klymenos) und (wie die Weihinschriften Lebas *Voyage arch., Inscr. expl.* S. 73 ff., *C. I. Gr.* 1197. 1199 fg. lehren) mit Kora Verehrung genoss. Dasselbe gilt für Asine, auch das messenische (*C. I. Gr.* 1193), sowie für Sparta (Paus. III, 14, 5), wo man Orpheus als Stifter ansah, während Pausanias den Cultus ebenfalls aus Hermione herleiten möchte. In Gythion selbst erwähnt Pausanias (III, 21, 8) nur kurz ein *Δήμητρος ἱερὸν ἅγιον*.

Derselben Gruppe tritt nun auch Tegea bei, wofür wir zunächst einen monumentalen Beleg in dem von mir aufgefundenen und in den Mitth. d. Inst. V, S. 69 kurz beschriebenen Votivrelief aus Merzaũsi besitzen. Zugleich bildet dieses stattliche, der besten Zeit entstammende Monument[2]) das interessanteste Seitenstück zu dem Relief aus Gythion. Mit den gleichen Attributen wie hier sind Demeter und Kora beide stehend dargestellt, neben der letzteren aber sitzt auf einem Throne Hades mit dem Füllhorn. Rechts von den Gottheiten steht eine Hydrophore und ein anderes adorirendes Mädchen mit Eimer; unzweifelhaft hat ihr heiliger Dienst wiederum die Veranlassung zu der Weihung gegeben. Nun schliesst sich aber das Relief von Merzaũsi auch mit einer längst bekannten Gruppe zahlreicher kleiner Denkmäler aus Tegea topographisch und gegenständlich auf's trefflichste zusammen, so dass wir in das Wesen des hier ansässigen Cultus einen ziemlich vollständigen Einblick gewinnen. Merzaũsi zunächst benachbart ist das Dorf Hagios Sostis; zwischen beiden liegt der Acker, auf welchem seit langer Zeit jene massenhaften Figürchen aus gebranntem Thon zum Vorschein kamen, die ich zuletzt in den Mitth. d. arch. Inst. IV, S. 168 ff. eingehender behandelt habe. Aus dem Inhalt der Darstellung schloss ich damals (a. a. O. S. 173 ff.), dass alle jene Objekte aus einem Heiligthume der chthonischen Gottheiten stammen und dass dieselben identisch seien mit den von Pausanias (VIII, 53, 7) genannten *καρποφόροι θεοί*, deren Cultusort auch aus topographischen Gründen in jener Gegend gesucht werden müsse. Eben dahin gehört auch das Relief von Merzaũsi. Als äusserliche Bestätigung mag noch angeführt werden, dass gerade Hydrophoren von demselben Habitus, wie diejenige unseres Reliefs, unter den Terrakotten überaus häufig neben anderen opferbringenden Mädchen wiederkehren.

Eben dieser Gestaltenreihe schliesst sich auch die Agathokleia des Reliefs von Gythion in ihrem gegürteten Doppelchiton an. Unter den (seltenen) Bronzen von Hagia Sostis findet sich eine Mädchenfigur (schwerlich Göttin), welche einen Mohnstengel trägt (Mitth. a. a. O. S. 169; Scepter von derselben Form s. auch Mitth. IV S. 155 und Arch. Ztg. 1881 Tf. 2, 2); den Mohn wollte Hirschfeld (*Bull. d. Inst.* 1873 S. 163) auch an dem Attribute der Agathokleia erkennen. Aber auch andere Blumen sind im Demeterdienste nachweisbar; so Lilien und Narcissen (vgl. Stephani, *C. R.* 1865 S. 15 fg., Mitth. d. Inst. IV S. 171); bei den Chthonien in Hermione erwähnt Pausanias (II, 35, 5) Kränze aus Kosmosandalos, was er für eine Art Hyacinthe hält. Neben den „grossen Göttinnen" von der Hand des Damophon in Megalopolis hatte derselbe Künstler zwei Mädchen dargestellt, welche je einen Korb voll Blumen auf dem Kopfe tragen (Paus. VIII, 31, 2). Auf den Thonreliefs von Lokroi in Italien (vgl. Müller-Wieseler Denkm. II, 856) sieht man Blumen in der Hand des thronenden Hades.

[2]) Eine Zeichnung desselben, welche Herr Gilliéron damals anfertigte, befindet sich im Apparat des Institutes zu Athen.

Als äusserliches Kriterium für das Gemeinsame in den bisher aufgeführten peloponnesischen Culten der grossen Göttinnen, welche sich etwa als pelasgisch-dryopische den eleusinischen gegenüberstellen lassen, dürfte der hervorragende Antheil des in der eleusinischen Auffassung zurücktretenden Hades gelten. Die attisch-eleusinische Lehre war bekanntlich vorzugsweise in Messenien eingeführt. In Lakonien erhält Demeter den Beinamen der „eleusinischen" nur einmal ausdrücklich (Paus. III, 20, 5) und anscheinend ausnahmsweise.

Als dritte Gruppe gesellen sich in Arkadien (Thelpusa, Phigalia) die uralten Vorstellungen von der Demeter-Erinys in ihrer Verbindung mit Poseidon hinzu.

Es ist vielleicht nicht Zufall, dass die verhältnissmässig spärlichen Votivreliefs, welche der Peloponnes bisher geliefert hat, die attischen an reichem und belehrendem Inhalt vielfach überragen, wiewohl die entwickelte äussere Form derselben und somit vielleicht auch ihr Gebrauch, ebenso wie der freie Stil (vgl. Furtwängler Mitth. d. Inst. III S. 296 ff.) gerade von Attika entschieden beeinflusst erscheint. Es wäre denkbar, dass diese Gattung gerade hier in Folge der stärkeren Nachfrage und Production mehr abgeschliffen, formelhafter geworden ist, während die an vielen Punkten der Halbinsel minder allgemeine Anwendung derselben jedem einzelnen Stück ein individuelleres Gepräge verlieh.

Die Beschreibung des zweiten, aus Sparta stammenden Reliefs (Taf. 13, 2) findet sich Mitth. II S. 419ff. unter n. 260 unseres Katalogs. Die tektonische Form desselben, ein rings herumlaufender erhöhter Rand, ist wenig charakteristisch, würde sich aber am ehesten mit der Annahme vereinigen, dass unser Monument bestimmt war, in die Wand (eines Heroon?) eingelassen zu werden.

Was die Deutung angeht, so werden wir uns diesmal begnügen müssen, die Sphäre des Dargestellten im Allgemeinen zu bezeichnen und einiges verwandte Material unter den gleichen Gesichtspunkt zu rücken.

Jeder empfindet wohl bald, dass die beiden sitzenden, trotz ihrer Bekränzung wenig idealen Gestalten keinen uns bekannten Göttertypen entsprechen; vielmehr wird der mit den älteren und jüngeren Serien spartanischer Reliefs Vertraute sofort an die heroischen Figuren vom Kreise der „Kantharosreliefs" erinnert, deren Erklärung nun wohl den Meisten gesichert erscheinen wird.[3])

Namentlich dürfte sich die bartlose, sitzende Figur mit dem Kantharos, welche weder „Dionysos" noch „Asklepios" sein kann, anderswo kaum einreihen lassen; vergl. dazu besonders den Aristokles Mitth. d. Inst. IV Tf. 8, 2 und den Mikos, Arch. Ztg. 1881 S. 294, M. — Der in der Mitte stehende, auch durch die Grössenverhältnisse ausgezeichnete Jüngling kann um der Lanze willen schwerlich ein Oinochoos sein; nach der Zeichnung ist es mir jetzt wahrscheinlicher, dass derselbe in der Rechten nicht eine Kanne, sondern etwa ein oder ein Paar Sprunggewichte trägt[4]).

Da die dritte Figur zur Rechten etwas Greisenhaftes hat, so könnte man an Repräsentanten dreier Generationen eines Geschlechtes denken[5]).

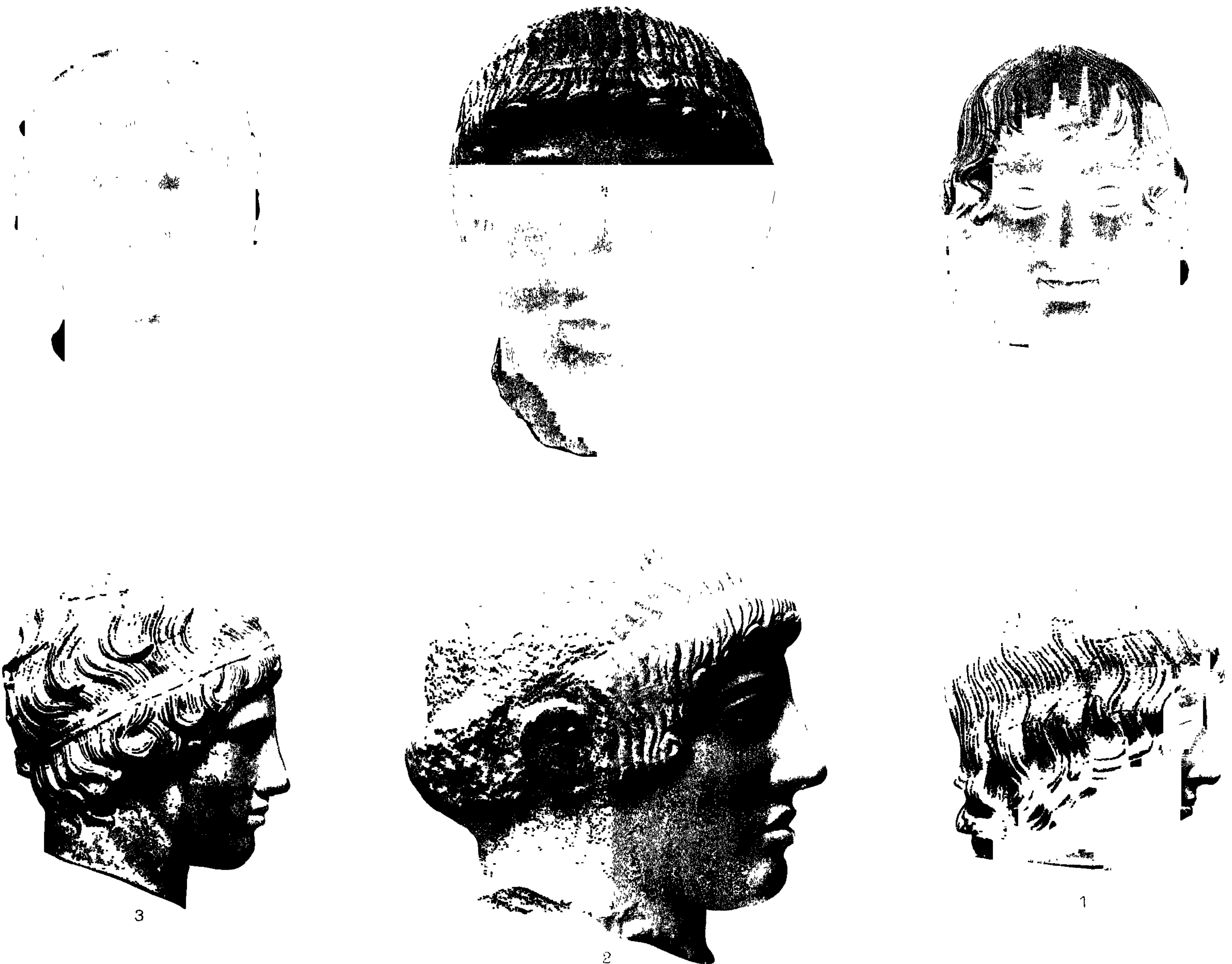
Einigermassen verwandt nach Composition und Ideengehalt erscheint unserem Monumente zunächst das bekannte Relief Giusti zu Verona (Millin, *Mon. inéd.* Tf. 71, 1 = Welcker, A. Denkm. II Tf. II, 18 = Jahn-Michaelis, Griech. Bilderchron. Tf. II, 6), wiewohl den rechten Sitzplatz eine Frau einnimmt. Die Figuren in der Mitte mit Lanze, Schwert und Schild (?) gehören hier allerdings zum dienenden Personal.

Sodann nennen wir ein stark verscheuertes Flachrelief aus Athen (jetzt in der Pinakothek der

[3]) Vergl. Mitth. d. Inst. IV S. 163 und Arch. Ztg. 1881 S. 293 ff., dazu das jüngst Mitth. d. Inst. VII Tf. 7 publicirte Relief.

[4]) Eine gewisse Aehnlichkeit dieser Gestalt mit dem polykletischen Doryphorostypus ist nicht zu verkennen; ob dies Zufall sei, mag dahingestellt bleiben. Dasselbe gilt für den einschenkenden Knaben auf zahlreichen Heroenmahl-Reliefs des entwickelten Stiles, welche das Motiv des praxitelischen Satyrs (vergl. die Dresdener Statue; im Relief auch Mitth. d. Inst. II Tf. 3) zu wiederholen scheinen.

[5]) Derselben Altersabstufung begegnen wir auch in den drei sitzenden, männlichen Figuren des Harpyienmonumentes aus Xanthos. Gemälde, als *cognatio*, *συγγενικόν*, *καταγωγὴ τοῦ γένους* u.s.w. bezeichnet, siehe bei Brunn, Gesch. d. gr. Künstl. II S. 133.



KÖPFE

1. des capitolinischen Dornausziehers 2. aus dem olympischen Westgiebel 3. in München.

Propyläen; vergl. v. Sybel, Katal. d. Skulpt. zu Athen n. 6980), dessen äussere Aehnlichkeit noch auffälliger ist: rechts und links ein Sitzender, in der Mitte eine stehende Figur (mit Kanne?). Ueber die Zeit des Reliefs konnte auch ich zu keinem sicheren Schlusse gelangen.

Endlich bildet, mehr nach der geistigen Seite hin, aber auch durch die gleiche Fundstelle vereinigt, ein nahes Seitenstück zu unserem Denkmal das spartanische sogenannte „Orpheusrelief", welchem wir bereits in unserem Kataloge (unter n. 259, Mitth. d. Inst. II S. 419 fg.) seinen Platz neben dem anderen zugewiesen haben[6]). Wie das Veronenser Relief scheint es zugleich musische und kriegerische Tüchtigkeit zu verherrlichen. Die nähere Besprechung bleibt am besten bis zu gelegentlicher Publication verschoben.

Auch wenn wir die Beziehungen, welche diese ganze Klasse der heroischen Denkmäler, ältere und jüngere, durchweben, richtig erkannt oder besser geahnt haben, so bleibt immer noch der dringende Wunsch übrig, dieselben dereinst greifbarer formuliren zu können: die zu Grunde liegenden Vorstellungen in ihrem Ursprunge und ihren Wandelungen zu verfolgen, Art und Ort der Weihung, sowie die besonderen Veranlassungen besser zu ergründen. Diese Aufgabe hat für die monumentale Forschung einen um so grösseren Reiz, als sie nirgends mehr auf ihre eigenen Mittel angewiesen ist; dabei gilt es ganze Ideengebiete aus volksthümlichster Quelle wiederzugewinnen, über welche die schriftliche Ueberlieferung sich höchst schweigsam verhält oder zu verhalten schien. Eine umfassende, mit reichem Publicationsmaterial ausgestattete Recension aller in Betracht kommenden, zum Theil local verschiedenen Kategorien der „heroischen Reliefs" (vgl. Mitth. IV S. 164 ff.) gehört zu denjenigen wissenschaftlichen Unternehmungen, für die man von leitender Seite her den Anstoss wünschte.

Arthur Milchhoefer.

6) Einen Gipsabguss besitzt auch das berliner Museum (No. 216 L).

ÜBER EINIGE
MIT DEN SCULPTUREN VON OLYMPIA VERWANDTE WERKE.
I. DER DORNAUSZIEHER.

(Tafel 14)

Den Anlass, die capitolinische Bronzefigur des Dornausziehers von Neuem zu besprechen, giebt mir eine Beobachtung, welche sich mir vor mehreren Jahren aufgedrängt und seitdem bei jeder neuen Prüfung bestätigt hat, ohne dass ich sie bisher ausgesprochen finde. Die, wie ich meine, einleuchtende Verwandtschaft der Kopftypen des Dornausziehers und der Mittelfigur aus dem Westgiebel des Zeustempels zu Olympia wird als Prüfstein für die so weit auseinander gehenden Vermuthungen über die Entstehung des Dornausziehers gelten müssen. Wenn danach der Schluss auf die Epoche sich einfach ziehen lassen wird, so bleibt dagegen die Bestimmung der Schule zunächst noch offen, da eine Einigung darüber, welcher Schule die olympischen Sculpturen selbst angehören, bisher nicht erfolgt ist. Es wird also der Versuch zu machen sein, ob etwa umgekehrt irgend ein Rückschluss vom Dornauszieher auf die olympischen Sculpturen möglich ist, und ferner, ob sich andere Vergleiche auffinden lassen, welche unsere Einsicht in diesen Fragen zu fördern geeignet sind. Ich werde mich dabei bemühen, das thatsächlich Gegebene von den Versuchen zur Erklärung desselben bestimmt zu sondern: ich hoffe, dass es mir dadurch gelingen wird, weder mir selbst noch Anderen den Weg zu weiterem Lernen am thatsächlich Gegebenen zu verlegen oder auch nur zu verleiden.

Winckelmann[1]) spendet dem Dornauszieher nur gelegentlich zugleich mit dem Camillus des Capitols das allgemeine Lob, diese beiden Knaben seien 'gross wie die Natur dieses Alters', während Meyer dazu anmerkt: 'Unserer Ueberzeugung zufolge verdient der sitzende Knabe, welcher sich einen Dorn aus dem Fusse zieht, noch höhere Achtung als der vorerwähnte Camillus. Die rührende Einfalt in seinem ganzen Wesen, die unschuldige reizende Schönheit aller Formen, der Saum um die Lippen, wie auch die überaus fleissig und zierlich gearbeiteten Haare scheinen in ihm ein griechisches Werk und zwar aus der besten Zeit anzuzeigen.' Welcker[2]) hat die Worte: 'Hagere Formen, etwas lässiges in den angelegten Händen. Hohe Wahrheit in der Bewegung, im Charakter des Alters, in den Formen eine Einfachheit und Reinheit, welche der besten Kunstzeit werth ist; bewundernswerth ist der Ausdruck von Aufmerksamkeit im Gesicht.' Er hat also hier den an sich schon dehnbaren Begriff der 'besten Zeit' vorsichtig nur zum Mass der Werthschätzung benutzt und nicht eben viel bestimmter klingt es, wenn er bei Anführung des Mädchens mit den Astragalen sagt[3]): 'Werke von dieser liebenswürdigen Art, wie dies Kind, der Dornauszieher, das Kind mit der Gans, athmen schon seit der blühendsten Zeit der griechischen Kunst den Geist der Idylle.' Brunn hat in der Künstlergeschichte (1857), wo er Boethos bespricht, auch den Dornauszieher beiläufig angeführt[4]), in den folgenden Worten: 'Die drei statuarischen Werke, welche von diesem Künstler angeführt werden, sind Figuren von Kindern, unter denen eins, der Knabe mit der Gans uns noch in mehrfachen Wiederholungen erhalten ist. Hier haben wir also im Gegensatz der gewaltigsten Werke, welche unser Inneres tief erregen müssen, die höchste Naivität, Werke, an welchen auch das kindlichste Gemüth seine Freude haben wird, welche darum aber auch weniger zu öffentlichen Monumenten geeignet, als bestimmt erscheinen, in der Musse des Privatlebens Erheiterung und Lust zu gewähren ... Leider fehlen uns weitere Nachrichten, um in dieser Periode den Umfang derartiger Kunstthätigkeit weiter zu verfolgen, in welche sich z. B. der dornausziehende Knabe des Capitols vortrefflich einfügen würde.' Weiter ging Overbeck in seiner Geschichte der griechischen Plastik (1859. 1870): er vermuthete, dass der Dornauszieher auf Boethos selbst zurückgehen möge[5]).

In anderer Weise als Welcker knüpfte Friederichs[6]) an Meyer's Anmerkung zu Winckelmann an. Er hebt hervor, dass der Einschnitt am Lippenrande freilich nicht entscheide, da man ihn auch an römischen Werken finde. Er bezieht sich vielmehr als auf ein Merkmal auf die Behandlung des Haares, nach welcher der Dornauszieher dem betenden Knaben — der seinerseits mit dem Apoxyomenos übereinstimme — der Zeit nach vorangehen müsse. Offenbar übrigens ging Friederichs in seinem Zeitansatz noch weiter zurück, als dieser Vergleich allein es nöthig machen würde. Dies zeigt die Fassung seiner Worte: 'Der Knabe ist beschäftigt, sich einen Dorn aus dem Fuss zu ziehen, und die etwas aufgeworfenen Lippen sind charakteristisch für eine gespannte Aufmerksamkeit. Die Figur ist mit höchster Objektivität ohne alle Rücksicht auf den Betrachtenden dargestellt. Hinsichtlich der Zeitbestimmung hat man dies Werk mit einer der alexandrinischen Zeit angehörenden Gruppe — einem Knaben, der seine Kräfte an einer Gans probirt — zusammengestellt, allein mit Unrecht. Denn die Anordnung der Haare ist noch weit entfernt von der zufälligen Natürlichkeit, die nach Alexander üblich war, sie stimmt vielmehr mit der stilisirenden Weise der früheren Zeit. Die Figur ist vermuthlich ein Originalwerk, mehrere Marmorcopien sind davon erhalten.'

Lysipp als Zeitgrenze, vor welche der Dornauszieher fallen müsse, hatte schon E. Q. Visconti angegeben[7]); als Zeitgrenze, nach welcher die Entstehung zu setzen sei, nannte er Chabrias. *'L'anti-*

[1]) Geschichte der Kunst VII, 2, 18.

[2]) Das akademische Kunstmuseum zu Bonn[2] No. 39 (mit einem handschriftlichen Zusatz Welcker's).

[3]) Ebd. No. 81.

[4]) I S. 511.

[5]) II[1] S. 100f. 128. II[2] S. 127. 157.

[6]) Bausteine No. 501.

[7]) *Opere varie* IV S. 163—165.

quité incontestable de cet ouvrage me porte à croire qu'il représente un jeune vainqueur aux courses du stade, qui vraisemblablement avait éprouvé en courant le même accident que le prétendu explorateur, et qui malgré ce désavantage venait de remporter la palme. L'usage de rappeler par la pose ou par l'action des statues militaires et athlétiques quelqu'une des circonstances qui avaient accompagné la victoire, s'était établi dans la Grèce vers la centième olympiade, à l'occasion de Chabrias ... La nudité absolue de cette figure convient à la statue d'un athlète. Ses formes, quoiqu'un peu maigres, réunissent à beaucoup d'élégance la vérité la plus exacte: on dirait que le modèle a été moulé sur la nature vivante. La pose du jeune homme, qui assis et courbé paraît mettre toute son attention à tirer une épine de son pied gauche, qu'il tient posé sur le genou, est d'une naïveté et d'une grâce qu'on ne se lasse point d'admirer. Cet ouvrage peut avoir été exécuté dans les soixante années qui s'écoulèrent entre l'âge de Chabrias où l'on commença à faire les statues des athlètes dans les attitudes caractéristiques, et celui de Lysippe, dont le style plus moëlleux et plus idéal parut marquer les dernières bornes de l'art.'

Die bis hierher aufgezählten Versuche zur Bestimmung des Dornausziehers fand ich vor, als ich bei der Bearbeitung eines Verzeichnisses der Bonner Abgüsse auch diese Statue aufzuführen hatte[8]). Es war mir klar, dass sie mit dem Knäbchen, das die Gans erwürgt, nicht wohl zusammen gehören könne. Dieses anmuthige Werk zeigt die breite und freie Linienführung, welche ein allgemeiner Besitz der späteren griechischen Kunst ist; daneben sieht der Dornauszieher verschlossen, eigenwillig und eckig aus. Die nächsten Vergleichungspunkte, welche ich für diesen aufzufinden vermochte, waren die Werke, die ich der Schule des Pasiteles zugeschrieben hatte. Da ich des genrehaften Motives wegen geneigt war, den Ursprung des Dornausziehers nicht in sehr frühen Zeiten zu suchen und in der Behandlung des Körpers die Spuren später, nachlysippischer, Kunstweise zu finden meinte, so gerieth ich auf die Vermuthung, die unverkennbar alterthümlichen

[8]) Das akademische Kunstmuseum (1872) No. 399.

Züge in dieser Statue seien nicht naiv, sondern absichtlich hineingetragen, um den Reiz des genrehaften Motivs zu steigern, und es liege demnach in ihr ein vielleicht älteres, aber in einigen Dingen der pasitelischen Schule verwandtes Werk vor. Ich habe diese Vermuthung, wie ich meine, in bescheidenster Weise und fast fragend vorgetragen — ich bin mir nicht bewusst, dabei oder bei meinen Untersuchungen über Pasiteles etwas geheimnisvoll Schleierhaftes[9]) verkündet oder etwas den Fortschritt der Wissenschaft Schädigendes verübt zu haben.

Nach den Bemerkungen im Bonner Verzeichniss haben zunächst, ungefähr gleichzeitig aber unabhängig von einander, Brizio[10]) und Furtwängler[11]) dem Dornauszieher Erörterungen gewidmet. Sie kommen darin überein, ihn für ein echt alterthümliches Werk des 5. Jahrhunderts zu halten; aber Furtwängler erklärt ihn für ein Werk der myronischen Schule, Brizio für ein solches des Kalamis. Nicht lange darauf wurde der Castellanische Dornauszieher bekannt, der jetzt im Britischen Museum steht. Robert[12]) hat die Veröffentlichung in den *Monumenti* mit einem Aufsatz begleitet, in welchem er die Castellanische Statue als die Originalschöpfung etwa der pergamenischen Schule, die capitolinische Bronze als eine archaisirend akademische Umbildung der pasitelischen Schule zu erweisen sucht. Aehnlich urtheilten Michaelis[13]), Oertel[14]) und Curtius[15]), mit den Unterschieden jedoch, dass Oertel durchaus mit Robert übereinstimmt, Michaelis die Umbildung einer der pasitelischen ähnlichen aber älteren Schule zuzuschreiben

[9]) Furtwängler, Der Satyr aus Pergamon (Berlin 1880) S. 11: '... Aus der unmittelbar packenden realistischen Gestalt sollte man später jenes gebundene, dem Kreise des niedern aber ergreifenden Lebens entrückte Bild geschaffen haben? Man that wohl, diesen angeblichen Vorgang in den mystischen Schleier Pasitelischer Schule zu hüllen.'

[10]) *Annali dell' Inst.* 1874 S. 63 ff. [Ebenso Lange. Athen. Mitth. VII S. 205.]

[11]) Der Dornauszieher und der Knabe mit der Gans. Entwurf einer Geschichte der Genrebildnerei bei den Griechen. Berlin 1876.

[12]) *Annali* 1876 S. 124 ff

[13]) Archäol. Zeitung 1877 S. 127.

[14]) Beiträge zur älteren Geschichte der statuarischen Genrebildnerei bei den Hellenen. Leipziger Studien II (1879) S. 28 ff.

[15]) Archäol. Zeitung 1879 S. 21 f.

geneigt ist, während Curtius zwar mit Robert die capitolinische Bronze für pasitelisch, ihr in der Castellanischen Statue erhaltenes Vorbild dagegen für myronisch erklärt. Ich kann mir kaum denken, dass er an dieser letzteren Bestimmung noch festhält.

Umgekehrt fand Furtwängler in der Castellanischen Statue den Beweis für die Richtigkeit seiner Ansicht von der Ursprünglichkeit der capitolinischen Bronze: 'Wir halten uns an die nachweisbare Entwickelung, wonach die Uebersetzung idealer allgemeiner Fassung in realistische und speciell in ländlich-bäurische gerade der hellenistischen Kunst eigen ist[16]).' Dies letztere und überhaupt die Thatsache, dass in der Regel das Einfachere auch das Aeltere ist, wird freilich auch Robert und Michaelis nicht verborgen gewesen sein.

Murray[17]) ist geneigt, Furtwängler zu folgen. Auch Loeschcke[18]) hat gelegentlich hingeworfen, dass er den Dornauszieher für ein Werk des fünften Jahrhunderts halte, während Overbeck in der letzten Bearbeitung seiner Geschichte der griechischen Plastik[19]) sich mit besonderer Lebhaftigkeit dahin entschieden hat, die Castellanische Statue sei eine ursprüngliche Schöpfung der Diadochenzeit, die capitolinische Bronze eine pasitelische Umbildung.

Seitdem ist wiederum eine, freilich beträchtlich kleinere Wiederholung bekannt geworden, die Rothschild'sche Bronze, welche aus Sparta stammt. Rayet[20]) hat dieses und die beiden anderen Exemplare einer ausführlichen Erörterung unterzogen. Sie führt ihn zu dem Schlusse, dass die Rothschild'sche Bronze dem Urbild am nächsten komme, für dessen Entstehung er die Jahre 430 und 350 als Grenzen ansetzt. Dieses Urbild gehöre der argivischen Schule an. Eine erste freie Copie liege in der Castellanischen Statue vor, eine Umbildung durch die pasitelische Schule in der capitolinischen Bronze.

Furtwängler's Rückführung des capitolinischen Dornausziehers auf Myron oder myronische Schule und Richtung ist mir immer besonders unglücklich erschienen. Aber ich bin seit lange an meiner eigenen Zeitbestimmung irre geworden: Friederichs' Empfindung hat sich auch hier bewährt und ich glaube, dass Furtwängler und Brizio, was die ungefähre Zeitbestimmung angeht, das Richtige getroffen haben. Ich kann nicht finden, dass ich mich in der Beobachtung der Verwandtschaft mit den von mir der pasitelischen Schule zugetheilten Werken getäuscht habe. Aber die Entdeckungen in Olympia haben mich darüber belehrt, dass Vieles von den Eigenthümlichkeiten jener Werke, was ich, im Gegensatz zu Conze, nur aus einer späten Epoche erklären zu können meinte, vielmehr nur nicht-attisch ist. Und wenn ich fortfahre die pasitelische Schule für eine inschriftlich bezeugte Thatsache zu halten, so bin ich ängstlicher geworden, die Grenzen des Eigenen und Fremden in den Typen und Formen jener Werke bestimmt anzugeben[21]). Vor allem aber bin ich nicht mehr geneigt, aus einer allgemeinen Verwandtschaft sofort auf eine Schöpfung dieser oder einer ähnlichen Schule oder Kunstrichtung zu schliessen, statt zunächst zu prüfen, ob diese Verwandtschaft nicht vielmehr eine solche mit den archaischen Vorbildern der pasitelischen Schule sei.

Brizio hat sich das Verdienst erworben, eine photographische Abbildung des Kopfes des Dornausziehers für sich allein, von vorn und von der Seite gesehen, mitzutheilen. Durch sie habe wenigstens ich zum ersten Male eine Vorstellung von dem Typus des Kopfes erhalten. Es ist bekanntlich sehr schwer bei dem Dornauszieher den Augenpunkt ausfindig zu machen, von dem aus er am vortheilhaftesten wirkt. Die Abgüsse, welche ich benutzen konnte, standen zufällig immer ziemlich niedrig und wie man sie auch stellen mag — das Gesicht lässt sich kaum anders als in einer gewollten

[16]) Der Satyr aus Pergamon S. 11.

[17]) *A history of Greek sculpture from the earliest times down to the age of Phidias* (London 1880) S. 227 ff.

[18]) Deutsche Litteraturzeitung 1881 Sp. 446.

[19]) Geschichte der griech. Plastik II[3] S. 144 f. S. 183.

[20]) *Monuments de l'art antique*, *livr.* IV (Paris 1882) mit Abbildungen aller drei Exemplare. Die Rothschild'sche Bronze ist von drei Seiten abgebildet in der *Gazette archéologique* 1881. 1882 mit einer kurzen Erläuterung von J. de Witte S. 127—131.

[21]) Lehrreich war mir auch der Aufsatz Flaschs Archäol. Zeitg. 1878 S. 119 ff.

Schrägheit betrachten. Ein Abguss des Kopfes allein, und ich meine auch schon die Abbildungen in den *Monumenti X, 2* und auf unserer Tafel machen deutlich, dass hier das archaische Gepräge weit über das hinausgeht, was von archaischen Zügen z. B. in dem Kopf der Stephanosfigur vorliegt: es ist ein völlig und einfach archaischer Typus. Da der Kopf nicht dazu bestimmt war, gerade aufgerichtet gesehen zu werden, so könnte nichts Auffälliges darin gefunden werden, wenn er, gerade gerichtet, vernachlässigt, unvollkommen, sonderbar, ungleichmässig, schief aussähe. Aber man kann doch nicht annehmen, dass eine Vernachlässigung der nicht mit in Rechnung gezogenen Augenpunkte durch einen Zufall gerade in einen rein archaischen Typus umgeschlagen wäre. Von dem Haare hatte ich bemerkt, dass es schön und zierlich, mit Eleganz und in den Spitzen der Locken selbst nicht ohne Freiheit gearbeitet, aber in der Anordnung schematisch sei. Es war mir besonders auffällig, dass die Locken nicht der Bewegung des Kopfes entsprechend vorwärts überfallen und ich meinte darin etwas von künstlicher Ueberlegung zu spüren. Ohne Zweifel ist darin nichts anderes als die Verlegenheit und naive Absicht der alterthümlichen Kunst zu suchen, das Gesicht nicht noch weniger sichtbar zu machen als dies schon an sich der Fall ist. In der Behandlung des Körpers meinte ich Spuren nachlysippischer Kunst zu erkennen. Wenn dies richtig wäre, so würde die Frage aufzuwerfen sein, ob wir Original oder Copie vor uns haben und was stilistisch Fremdes in die Copie hineingerathen sein könnte[22]. Aber ich werde mich darin einfach getäuscht haben[23] und ich bin sogar zweifelhaft, ob die Abgüsse, welche ich benutzt habe, die Formen des Originals ohne jede Schädigung und Aenderung wiedergeben[24]. Von dem Original selbst habe ich leider keine irgendwie ausreichende Erinnerung. Eine mir vorliegende Photographie wie die Tafel bei Rayet lassen die Formen härter und schärfer erscheinen. Jeden Zweifel endlich schliesst für mich die Vergleichung mit dem Kopf der Mittelfigur aus dem olympischen Westgiebel aus. Wenn man unbefangen prüft, wird man nicht umhin können anzuerkennen, dass in dem Kopfe des Dornausziehers eine etwas ältere Stufe eben desselben Typus vorliegt, der in dem olympischen Kopfe vor Augen steht.

An myronische Art hat Furtwängler gedacht, an Kalamis Brizio, Loeschcke, wie ich von ihm weiss, wenigstens früher an Pythagoras[25]. Die Frage wäre gelöst, wenn die Anrufung der olympischen Sculpturen an sich Entscheidung brächte.

Von Myrons Kunst giebt eine schlechterdings sichere Vorstellung nur der Diskobol Massimi. Aber es sind schwerlich zwei griechische Köpfe von ungefähr gleicher Epoche vorhanden, welche einander weniger ähnlich sehen, als der Kopf des Diskobols Massimi und der des Dornausziehers; und von dem geschlossenen stolzen Rhythmos des myronischen Diskobols kann ich in der eckigen Linienführung des Dornausziehers so wenig finden als in den olympischen Giebeln. Die Rücksichtslosigkeit, mit welcher der Künstler des Dornausziehers ausschliesslich auf eine packende Wiedergabe des der Natur abgelauschten körperlichen Motivs ausging, hat, wie die Erfahrung lehrt, von jeher einen starken Reiz ausgeübt. Der lebhafte Ausdruck des Momentanen, des Versenktseins in die Beschäftigung des Moments ist es, welche die Vergleichung gerade mit dem Diskobolen hervorgerufen hat[26].

22) Für eine Copie erklären den Dornauszieher Furtwängler (Der Satyr von Pergamon S. 11) und Loeschcke a. a. O.

23) Nach Furtwängler's Bericht, Der Dornauszieher u. s. w. S. 100 Anm. 92 versichert Brunn an der Statue 'naturalistische' Züge nicht wahrgenommen zu haben, was nach dem Zusammenhang nur bedeuten kann, dass er nichts Lysippisches oder Nachlysippisches an ihr gefunden habe.

24) Ueber die Marmorrepliken, welche De Witte, *Gazette archéologique* a. a. O. S. 130 für modern erklärt, kann ich leider nicht aus eigener Kenntniss mittheilen.

25) Loeschcke's Worte a. a O. lauten: 'Dass dieser (nämlich der capitolinische Dornauszieher) die stilistisch etwas interpolirte Copie eines Originals aus dem 5. Jahrhundert sei, glaube ich jetzt auch. Unmöglich kann ich ihn aber, wie Furtwängler möchte, für myronisch halten, nicht einmal attisch wird er sein'.

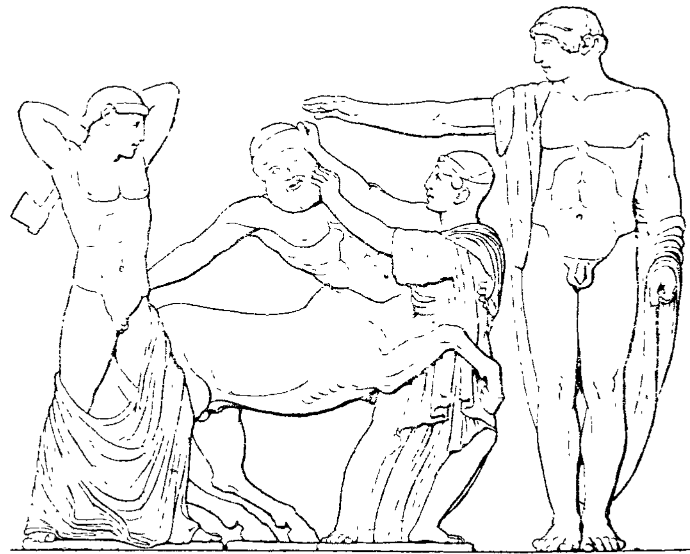
26) Furtwängler's Begründung ist ähnlich wie die, welche Brunn, *Annali* 1879 S. 201 ff. angewendet hat, um den Münchener Athleten, der sich Oel auf die Hand tropft, als myronisch zu erweisen. Es ist ganz unmöglich, sämmtliche antike Kunstwerke, welche eine derartige Versenkung in die augen-

Aber man kann den Unterschied doch nicht wohl verkennen. Bei dem Diskobolen schliessen sich die Linien von jedem Augenpunkte aus zu einem harmonischen Bilde des Gesammtmotivs zusammen, dessen Flusse das Auge mit immer neuer Bewunderung folgt. Bei dem Dornauszieher ist eigentlich überhaupt kein Augenpunkt zu finden, von dem aus der Gesammtumriss der Figur rhythmisch geschlossen erscheint: das Auge wird an einzelnen Theilen festgehalten und auf- und abgeführt, ähnlich, wenn auch nicht so peinigend, wie z. B. bei dem Kauernden, der den Fuss mit der Hand anfasst, aus dem olympischen Ostgiebel — es sieht doch aus, als ob der Künstler das Ideal des myronischen Rhythmos, wie es sich im Diskobolen offenbart, entweder überhaupt noch nicht gekannt oder wenigstens nicht erstrebt habe.

Kalamis ist vor der Hand nichts als ein Name. Ich halte es für sehr wohl möglich, dass er der Kunstart der olympischen Sculpturen nahe stand. Aber für jetzt kennen wir weder seine Heimath, noch seine Weise zu arbeiten; es ist eben bisher nicht gelungen, ein erhaltenes Werk auf ihn zurückzuführen und es ist fraglich, wie viel man aus dem litterarisch über ihn Ueberlieferten schliessen darf[27].

Loeschcke's Gedanke an Pythagoras hat etwas Bestechendes — *hic primus nervos et venas expressit*





capillumque diligentius steht bei Plinius, während der gegen Myron gerichtete Tadel *capillum et pubem non emendatius fecisse quam rudis antiquitas instituisset* in der ciselirten Behandlung am Kopf des Diskobolen Massimi seine Erklärung findet. Eine äussere Bestätigung der Loeschcke'schen Vermuthung liegt bisher nicht vor. Aber sie erscheint mir um so mehr beachtenswerth, als ich auch in den Sculpturen des olympischen Zeustempels Spuren zu finden meine, welche nach Westen deuten.

Jeder Blick auf die Listen der Sieger und Weihgeschenke lehrt, wie sehr Olympia Sicilien und Grossgriechenland angehörte. Die Gleichartigkeit der Gewohnheiten des architektonischen Schmuckes steht fest. Es ist nur natürlich, wenn sich weitere Vergleichungspunkte herausstellen. Mit den Bruch-

blickliche Beschäftigung darstellen, auf Myron zurückzuführen. Bei der Münchener Figur kommt noch ganz Anderes dazu und dennoch wird sie doch schwerlich Myron selbst angehören. Vergl. meine Bemerkungen Ueber den Kopf des praxitelischen Hermes S. 13 f.

[27]) Vergl. Klein, Archäol.-epigr. Mittheil. aus Oesterreich V S. 85 f.

stücken der Giebelreliefs vom Schatzhaus der Megarer sind nahe verwandt einmal einige alterthümliche Terracottareliefs von der sogenannten 'melischen' Sorte, dann, von grosser Sculptur, die Metopen von Selinunt: die Gigantenmetope vom Heraion und auch die beiden Metopenhälften vom Tempel *F*, bei deren einer der erhaltene Gigantenkopf allerdings noch einen weit stärkeren Ausdruck des körperlichen Schmerzes zeigt — ich dachte deshalb in der That, dass man diese Kunstart, um sie zu bezeichnen, vorläufig 'megarisch' nennen könne. Eine ähnliche Wildheit, wie in der letztgenannten Metope von *F*, tobt in dem Westgiebel des olympischen Zeustempels. Mit derselben Rücksichtslosigkeit ist auch da ausgesprochen, was der Künstler für Wahrheit hielt, mit einem urwüchsigen rohen Enthusiasmus, der vor dem Hässlichen nicht zurückscheut. Auch die Art, wie z. B. in der Selinunter Aktäonmetope Artemis ruhig, aber sichtlich in die Handlung eingreifend, mit vorgeneigtem Kopf, neben die wildbewegte Gruppe des Aktäon und der anspringenden Hunde gestellt ist, scheint mir unverkennbar denselben künstlerischen Sinn, dieselbe künstlerische Gewohnheit zu offenbaren, aus welcher heraus die Mittelfigur des olympischen Westgiebels mit der wilden Gruppe zu ihrer Rechten componirt ist. Aber lebt nicht auch in der olympischen Metope, welche Herakles stehend neben





der sitzenden Athena oder Nymphe zeigt, ein ganz ähnlicher Sinn, wie in der Selinunter Metope mit Zeus und Hera? Eine naive Grazie erkannte O. Müller in der weiblichen Gestalt der Heraklesmetope, eine Verbindung von 'ländlich Kräftigem, mit natürlicher Anmuth und sogar Zierlichkeit' Welcker; man darf es wohl eine etwas bäuerische Anmuth nennen. Aber verwandt, auch in dem Momentanen der Bewegung, ist doch auch der sitzende Zeus der Selinunter Metope.

Die angegebenen Vergleichungspunkte fügen sich nicht in die von Brunn ausgebildete Vorstellung einer nordgriechischen Kunst, welcher er die Giebelfiguren des olympischen Zeustempels zutheilt und welche Furtwängler[25]) zu derjenigen einer allgemein ionischen Kunst erweitert hat. Ich bin nicht unempfänglich für Brunn's Darlegungen und ich möchte gerade ihm die Beobachtungen, die sich mir ergeben haben, zur Nachprüfung vorlegen; ich glaube auch zu verstehen, was Furtwängler bei seiner Verallgemeinerung geleitet hat. Indess weiss ich in

[25]) Archäol. Zeitung 1882 S. 363 f.

diesem Falle mit einer allgemein ionischen Kunst nicht viel anzufangen. Die 'ionische' Kunst hat doch ohne Zweifel auch im 5. Jahrhundert sehr Verschiedenartiges in sich geschlossen. Die Stammeseigenthümlichkeit ist ein überaus wichtiger Bestandtheil, vermuthlich die Grundlage der besonderen Kunstrichtungen und Kunstübungen. Aber die Grenzen der Stammesgenossenschaft fallen mit den Grenzen der Kunstschulen und Kunstübungen so wenig ohne weiteres zusammen, als z. B. mit denjenigen der Alphabete. Geographische Lage, Nachbarschaft und Verkehr üben ihre Wirkung. Unter mannigfach sich kreuzenden Bedingungen entstehen innerhalb desselben Stammes sehr verschiedenartige Gruppen. Ich kann mich deshalb mit dem Zauberwort 'ionisch' nicht beruhigen, so wenig als ich im Stande bin, in der notorischen Verschiedenheit der Nike des Paeonios von den Figuren des Ostgiebels mit Furtwängler leichtes Herzens eine selbstverständliche Fortentwicklung 'ionischer' Kunst zu sehen. Ich muss vielmehr darauf beharren, dass in der Ueberlieferung über die Künstler der Giebel bei Pausanias gegenüber dem Thatbestand der Funde, wenigstens was Paeonios angeht, eine offenkundige Schwierigkeit vorliegt — es ist selbstverständlich, dass damit der Glaubwürdigkeit der Ueberlieferung in Betreff des Alkamenes gleichfalls der Boden entzogen wird [29]), während wir im übrigen für den Kunstcharakter des Alkamenes bisher nur auf Schlüsse aus litterarischen Nachrichten angewiesen sind [30]) und sich an seinen Namen in der Ueberlieferung des Alterthums selbst eine Controverse geknüpft zu haben scheint [31]). Die Aufgabe ist demnach, die Monumente selbst um ihre Herkunft zu befragen.

Wenn sich meine Beobachtungen als richtig erweisen, so ist der einfache und natürliche Schluss der, dass die Sculpturen des olympischen Zeustempels entweder von der nämlichen Bildhauerschule herrührten, welche in Selinunt, also im Westen thätig war, oder doch von einer Bildhauerschule, welche mit jener im Westen thätigen nahe verwandt war, und mit ihr in lebendigster Wechselwirkung stand [32]). Dieser selben Schule oder Kunstart gehört, auf einer ein wenig früheren Stufe als die olympischen Giebel, der capitolinische Dornauszieher an.

Ich habe bisher von dem Inhalt dieser Statue einfach abgesehen. Wenn sich erweisen sollte, dass das Motiv einer Statue, welche der ersten Hälfte des 5. Jahrhunderts angehört, das ist, was man 'rein genrehaft' zu nennen pflegt, so wäre das eben eine Thatsache, mit der man fürderhin zu rechnen hätte. Sind doch genrehafte Sculpturen von grösster Meisterschaft — ich denke an die bewunderungswürdigen ägyptischen Figuren aus der Zeit des alten Reichs — längst vorhanden gewesen, ehe der erste griechische Bildschnitzer seine kindlichen Gestaltungsversuche machte. Indess berechtigen die bisherigen Erfahrungen dazu, die Frage aufzuwerfen, ob in dem capitolinischen Dornauszieher wirklich nur ein genrehaftes Motiv vorliege. E. Q. Visconti hielt es für selbstverständlich, dass dies nicht der

[29]) Vergl. Deutsche Litteraturzeitung 1881 Sp. 527 f. Kalkmann, *De Hippolytis Euripideis diss.* (Bonn 1881) These XIII: '*Pausanias* II 11, 8 *quas statuas Titanae ἐν τοῖς ἀετοῖς templi Aesculapii positas fuisse dicit, re vera acroteria fuerunt. Simili errore Paeonium et Alcamenen pro artificibus statuarum in fastigiis templi Jovis Olympiaci positarum accepit*'. R. Foerster, Rhein. Mus. N. F. XXXVIII (1883) S. 421 ff.

[30]) Vergl. Brunn, Die Sculpturen von Olympia II, in den Berichten der Münchener Akademie 1878, S. 460. 465 f.

[31]) Dies wird man aus des Plinius Bekräftigung *quod certum est* wohl schliessen dürfen.

[32]) Furtwängler Archäol. Zeit. 1882 S. 364 Anm. 101 schreibt: 'Gegen die Willkür die olympischen Giebel für "peloponnesisch", "argivisch", "grossgriechisch" oder dergl. zu erklären, wie dies mehrfach geschehen ist, kann nicht energisch genug Stellung genommen werden.' Worauf sich dieses 'grossgriechisch oder dergl.' bezieht, ist mir nicht deutlich. Bei der neuerdings sich einstellenden Gewohnheit aus dem zufälligen Anlass der Erklärung irgend eines einzelnen kleinen oder grossen Kunstwerks zu gleicher Zeit ungefähr alle bekannteren Probleme der antiken Kunstgeschichte beiläufig mit einigen Worten zu beleuchten, wird es verzeihlich sein, wenn ich irgend eine derartige Bemerkung übersehen habe; aber es würde mir auffällig sein, wenn ich sie gelesen und nicht im Gedächtniss behalten hätte, da ich seit lange auf den Gedanken der Möglichkeit eines Zusammenhangs mit dem Westen gerathen bin und diesen Gedanken in einer für weitere Kreise bestimmten, im Juli 1881 geschriebenen, erst jetzt ausgegebenen Skizze angedeutet und mehrfach in Vorlesungen und im Gespräch ausgeführt habe. Uebrigens handelt es sich doch weder in diesem noch in andern Fällen darum, mit mehr oder weniger Energie 'Stellung zu nehmen', sondern keinen Weg unversucht zu lassen, der zur schliesslichen Feststellung der Wahrheit führen könnte.

Fall sei — in den Worten, die ich bereits angeführt habe. Er dachte sich einen Knaben, der beim Wettlauf sich einen Dorn in den Fuss getreten und dessen ungeachtet den Sieg erlangt habe[33]). So viel ich sehe unabhängig von Visconti ist Furtwängler auf die Vermuthung gerathen, der Dornauszieher könne einen 'Knaben im Dienste des Tempels' darstellen, der sich im heiligen Bezirk, den er mit blossen Füssen betreten habe, irgend etwas in den Fuss getreten, das er nun wieder herausziehe. Gewiss steht diese Vermuthung hinter derjenigen Visconti's zurück, da man für das Motiv eines Weihgeschenkes doch irgend einen besonders bedeutsamen Zug voraussetzen wird. Aber gerade 'abenteuerlich'[34]) wird man sie doch nicht nennen dürfen. Es scheint mir vielmehr natürlich, wie Visconti und Furtwängler zunächst nach einem besonderen Ereigniss der Sage oder Geschichte zu fragen, das den Anlass zu einem derartigen Weihgeschenk gegeben haben könnte. Der Gedanke Visconti's — aus dem übrigens die von ihm gewollte Zeitbegrenzung natürlich nicht folgen würde — lässt sich, so viel ich finde, äusserlich nicht bestätigen. Aber wenigstens eine Erzählung, in welcher der in den Fuss getretene Dorn eine bedeutsame Rolle spielt, ist aus dem Alterthum überliefert. Lokros empfängt von der Pythia den Orakelspruch, er solle da die Stadt gründen, wo er gebissen werde *ὑπὸ κυνὸς ξυλίνης*. Er tritt auf einen Hagebuttenstrauch, *κυνόσβατος*, und wird verwundet. Er muss verweilen und lernt die Orte kennen, an denen er die Städte der ozolischen Lokrer gründet[35]). So lässt sich die Erzählung nicht auf den Dornauszieher anwenden. Aber sie wird doch schwerlich nur in dieser einen, von Didymos herrührenden Fassung vorhanden gewesen sein; es wird vermuthlich noch andere ähnliche Erzählungen gegeben haben, welche auf eine bestimmte mythische oder mythisch-etymologische Vorstellung zurückgingen, die ich freilich nicht aufzuhellen im Stande bin. Ich vermag deshalb für jetzt einen sicheren Schluss nicht zu ziehen, aber ich halte es für sehr wohl möglich, dass die bildliche Darstellung des Dornausziehers auf irgend einen derartigen bestimmten mythischen Anlass zurückzuführen ist und erst später ausschliesslich durch den Reiz des Motivs wirkte, welcher die allmälige Umbildung hervorrief.

Auf unserer Tafel 14 ist an dritter Stelle abgebildet der Münchener Bronzekopf in der Glyptothek No. 302, wie die beiden andern nach einem Gypsabguss. Die Abbildung giebt leider von der ausserordentlichen Schönheit und Feinheit des Kopfes keine genügende Vorstellung, zumal in der Vorderansicht. Aber sie wird ausreichen, um die Verwandtschaft mit den beiden andern Köpfen einleuchtend zu machen. Flasch[36]) hat den Münchener Kopf unmittelbar auf Polyklet selbst zurückführen wollen, während Brunn[37]) sich früher, 'wenn nicht direct an die Kunstrichtung des Polyklet, doch wenigstens an die Schule des Pasiteles und Stephanos . . . ., welche dem Studium des Polyklet besondere Aufmerksamkeit gewidmet zu haben scheinen', erinnert fand. Zuletzt[38]) hat Brunn die Wendung gebraucht, 'wenn es auch zu gewagt scheine, an ein Original aus der Zeit des Polyklet zu denken, so sei es doch vielleicht gestattet, in dieser Bronze nicht eine neu modellirte Nachbildung, sondern einen Nachguss, eine durch Abfor-

33) Rayet gegenüber hebe ich hervor, dass weder ich in der kurzen Notiz des Bonner Verzeichnisses versäumt habe Visconti's kleinen Aufsatz zu citiren, noch Robert unterlassen hat, dessen Vermuthung in Betracht zu ziehen.

34) Oertel a. a. O. S. 29. Zu vergleichen ist auch die Scene der Palästra auf dem Vasenbild Archäol Zeitung 1879 Tafel 4

35) Plutarch *quaest. graec.* 15. Athenaeus II 82 p. 70 c. Vergl. Rose, *Aristotel. pseudepigr.* S. 504 f. und über die Genealogien Boeckh zu Pindar Olymp. IX 61, Girard, *De Locris Opuntiis* (Paris 1881) S. 2 ff., Luebbert, Bonner *Index scholarum* für 1882/83 S. 12. Bei Plutarch heisst es *ἐπάτησε κυνόσβατον, ἐνοχληθεὶς δὲ τῇ πληγῇ διέτριψεν ἡμέρας αὐτόθι πλείονας*, bei Athenaeus *καταμυχθεὶς τὴν κνήμην ὑπὸ κυνοσβάτου ἔκτισε τὴν πόλιν*. Das letztere sieht fast aus wie ein absichtlich hineingetragener Anklang an die *Ἐπικνημίδιοι*. Ein derartiger Orakelspruch würde übrigens doch besser als für die ozolischen Städte für die epizephyrischen Lokrer passen, denen eine dem Phalantos oder Taras entsprechende Gestalt nicht gefehlt haben wird; und gerade die grossgriechischen Städte sind es, bei deren Gründung die Orakel eine so grosse Rolle spielen.

36) Verhandlungen der Philologenversammlung zu Innsbruck S. 162 ff.

37) Beschreibung der Glyptothek (1868) S. 264 f.

38) Beschreibung der Glyptothek[4] (1879) S. 274.

mung über dem Original gewonnene Copie zu erkennen'. — Der Typus scheint mir eine deutliche Fortbildung desjenigen, welcher in den Köpfen des Dornausziehers und der olympischen Figur vorliegt. Sie kann sich vollzogen haben in der nämlichen Schule unter dem Einflusse dessen, was anderwärts geleistet wurde — oder, und dies möchte ich für wahrscheinlicher halten, eine andere Schule kann jenen Typus aufgenommen und in ihrer Weise umgebildet haben. Ich halte es nicht für wahrscheinlich, dass dies irgendwo geschehen sei, ehe Phidias der attischen Kunst sein Gepräge aufgedrückt hatte oder, um zugleich vorsichtiger und bestimmter zu sprechen, ehe die Parthenonsculpturen vorhanden waren.

Bonn. Reinhard Kekulé.

ZUR ÄLTESTEN KUNST IN GRIECHENLAND.

Die Bemerkungen, welche O. Rossbach S. 169ff. dieses Jahrganges der Archäol. Zeitung zu einigen in meiner Schrift über die „Anfänge der Kunst in Griechenland“ abgebildeten und besprochenen Gemmen (S. 55. 68. 80) und zu einem Goldringe (S. 35. 102) macht, verfolgen die Absicht, das Verhältniss der „orientalischen“ Kunst zu denselben richtiger zu bestimmen als es mir gelungen ist. Da auch R. den griechischen Funden „Eigenthümliches“ nicht abspricht und den Gedanken an Importation zurückweisen möchte, da andrerseits ich selber einen Zusammenhang nirgends geleugnet und an mehr als einer Stelle (S. 8. 55. 68. 120) sogar ausdrücklich betont habe, so bleibt als Objekt der Discussion doch wohl nur der Grad jener Verwandtschaft, bezw. des Einflusses übrig, welchen der Orient auf die ältesten griechischen Funde ausübte.

Rossbach also hat aus dem auch von mir vielfach benutzten Werke Lajard's *Recherches sur le culte et les mystères de Mithra* den Eindruck gewonnen, dass wenigstens jene „Inselsteine“ und die Darstellung des Goldringes, wenn ich seine Meinung recht verstehe, nach assyrischen oder phönikischen Vorbildern copirt, vielfach freilich entstellt seien, jedenfalls überwiegend im Verhältniss mechanischer Nachahmung zu denselben ständen. Um dies zu erweisen, citirt R. aus dem bunten Materiale Lajard's als gleichwerthig „orientalisch“ Alles, was ihm für seine Ansicht zu sprechen scheint. Doch ich will keinen Vortheil zu ziehen suchen aus dem Vorwurf eines unkritischen Verfahrens, welches so oft vor ihm geübt worden ist; ja wenn ich an dieser Stelle antworte, so geschieht es gerade deshalb, weil dieselben Begriffe vom „Orientalischen“, dieselben Neigungen zu identificiren und zu vermischen statt zu unterscheiden und abzugrenzen das Eigenthum Vieler sind. Ich werde also alle Beispiele Rossbach's für „Orientalisches“ im Sinne von Assyrisch oder Phönikisch gelten lassen und nur in einem äussersten Falle Einspruch erheben, wo er die Analogie persischer Gewandmotive gegen mich zu verwerthen sucht.

Die Berührungspunkte, welche R. zu nennen weiss, sind sehr verschiedener Art. Vollkommen Uebereinstimmendes existirt nirgends. Dafür findet er im Einzelnen, in Körperbildung, Gewandung, in Attributen oder Beiwerk, Anklänge auf, deren Werth wir zu prüfen haben werden. Nur wollen wir gleich bemerken, dass die assyrischen Cylinder unter diesem Gesichtspunkte meist das Unvollkommnere, Rudimentäre bieten würden und schon wegen ihrer besonderen Stilisirung einer mehr naturalistischen Kunst gegenüber als copirte Vorbilder nicht in Betracht kommen können; wie solche Nachahmungen aussehen, lehrt am besten die phönikische Waare, wie sie z. B. Cesnola aus Cypern publicirt hat. Dagegen reichen jene Darstellungen vollkommen aus, um einen gewissen Parallelismus in der Auswahl und Anordnung des Stoffes zu erkennen; dies wäre der „letzte Zusammenhang“, auf den ich selber mehrmals hingewiesen habe und welcher R. nicht zu genügen scheint. Bildliche Schemata zu entlehnen, hat selbst die hellenische Kunst nicht verschmäht. Und was führte denn die Völker des Archipelgebietes überhaupt so früh zur Entwickelung der figürlichen Bildnerei, wenn nicht die Berührung mit dem Orient? Wes-

halb sollte es dann aber befremden, sie bei weitverbreitet gleichartiger polydämonistischer Grundanschauung ihre ersten Versuche zur Ausgestaltung des Phantastischen in ähnliche Formen giessen zu sehen?

Empfänglichkeit und Abhängigkeit sind gar verschiedene Dinge. Sehen wir zu, welche Art von Abhängigkeit des werthvollsten Erzeugnisses aus jenem Kreise der Gemmenkunst, des mykenischen Goldringes, Rossbach zu erweisen im Stande ist. Hier sitzt am Fusse eines Baumes eine Göttin, welcher vier grössere und kleinere weibliche Figuren theils adorirend [1]) theils Blumen tragend nahen. Die von R. (S. 171) angeführten und die verwandten Cylinder zeigen stets einen bärtigen Gott auf einem Thronsessel, in allen sicheren Fällen, wie die Vergleiche lehren, ein Gefäss (nicht Blume oder Frucht) oder symbolisches Attribut in Händen. Vor ihm steht regelmässig eine zweite unbärtige, doch männliche Figur, an dritter Stelle eine Frau mit erhobenen Unterarmen [2]). Die beiden letzteren Gestalten kommen auch auf andern Cylindern sehr häufig verbunden vor (vgl. z. B. Pl. XXXVIII); der Mann hier meist mit einem Opferthier im Arm, welches unser Typus nur Pl. XII, 16 aufweist; die Frau stets ohne Attribut, leicht erkennbar an dem Strichkleide und der konischen Kopfbedeckung; auch sie sind, wie bemerkt, ganze bestimmte Persönlichkeiten, mythische und wohl selbst göttliche Gestalten; wenigstens findet sich vor der Frau mehrmals eine kleine, knieende Figur (z. B. XVIII, 6. XXVI, 1, 3). Es könnte somit in Zweifel gezogen werden, ob wir es überhaupt mit Adorationsscenen zu thun haben; wäre es dennoch der Fall, so theilt jedes griechische Votivrelief die Aehnlichkeit des Goldringes mit assyrischen Cylindern, wogegen nichts einzuwenden ist. Wollte ich meinerseits Vergleiche anstellen, wie Rossbach, so wüsste ich nicht, was dem Bilde des Goldringes gegenständlich näher käme, als die Reliefscene von der Westseite des „Harpyienmonumentes“: eine sitzende Frau mit Blume und Frucht, welcher drei andre weibliche Gestalten mit denselben Attributen nahen. Auch an einige Reliefs auf Bucherogefässen könnte erinnert werden.

Soweit ergab sich eine totale Verschiedenheit der Scenerie, der auftretenden Personen und Attribute. Aber auch im Beiwerk soll auffallende Uebereinstimmung herrschen. Sonne und Halbmond füllen hier wie dort den oberen Raum aus, freilich in ganz verschiedener Stellung und Stilisirung (der Sonne). Die Wellenlinien darunter sind nur dem Goldringe eigen: ohne Zweifel der Ocean. Unter den „Inselsteinen“, auf denen auch Sterne vorkommen, findet sich ausserdem die Darstellung einer Sonne im Centrum, mit umkreisenden Fischen. Sollten wir uns dabei nicht vor Allem der homerischen Schildbeschreibung erinnern, welche doch wohl beweist, dass diese leicht verständliche Symbolik, sie sei nun dem Orient entlehnt oder nicht, dem Geiste jener Zeit nichts Fremdes war?

Die ganze Grundlosigkeit der R.'schen Beweisführung enthüllt sich aber in den Versuchen, auch das übrige, für den Goldring und die verwandte Kunst so charakteristische Beiwerk, die beschildete Figur [3]), die Löwenmasken [4]), die Doppelaxt [5]) aus dem Orient abzuleiten; ja bei dem Reichthum an Symbolen, welche derselbe entfaltet hat, ohne sie zu übertragen, giebt es kaum einen besseren Prüfstein für den wahren Sachverhalt.

Endlich soll die Frauentracht des Ringes und

[1]) Auch das Mädchen hinter der Sitzenden greift wohl nicht nach den Früchten des Baumes, womit eine Schwierigkeit (Anf. d. K. S. 136) beseitigt wäre.

[2]) Vgl. Lajard XII, 16. 18; XVIII, 8; XXVII, 8; XXXIV, 11; XXXIX, 1; XL, 7; LIV, 4; LIVb, 5. Dies der gewöhnliche Typus. Aehnlich, mit kleinen Abweichungen: XII, 7 (eine zweite Frau); XXVI, 2; LIV, 5, 6; (alle 3 Figuren männlich); LIVb, 7 (die weibliche Figur fehlt). Rossbach hält die zweite Figur für weiblich, vollkommen mit Unrecht. Frauen haben nie das kurz geschorene Haar dieser Gestalt, während andrerseits ein Zopf oder Haarschopf auch bei Männern vorkommt. Bartig erscheint dieselbe übrigens auch: XII, 17; XXXIV, 11; XXXV, 5. Zudem ist die meist halb nackte Brust männlich, nur XVIII, 8 gerundet angegeben, was lediglich auf einem Versehen beruhen muss, da wir es immer mit derselben typischen Persönlichkeit zu thun haben.

[3]) Gesetzt Rossbach's Vergleich der stehenden Figur mit dem schwebenden Asshur wäre von Ferne berechtigt: spräche sich nicht gerade in dieser Unterschiebung die Absicht aus, einen anderen Sinn und Inhalt einzusetzen? — Gelegentlich sei bemerkt, dass die Form des Doppelschildes dieser Figur und anderer desselben Kreises (vgl. Anf. d. K. S. 34 n. 35. S. 38 n. 43. S 145 n. 64) auch auf ägyptischen Denkmälern bisher nicht nachweisbar ist. (Mit Bezug auf Köhler, Mitth. d. Inst. VII, S. 246.)

[4]) Damit vergleicht er Lajard XL, 3. Weshalb nicht XXXII, 7? wo derselbe Gegenstand vollkommen deutlich wird: der gehörnte Kopf eines Opferrindes, welches oft genug in ganzer Gestalt wiederkehrt.

[5]) Dieses im Archipelgebiet so heimische Symbol belegt R. aus Laj. XL, 7! Hätte er sich die Mühe genommen Pl. XII, 16—18; XXVII, 8; XXXII, 7; XXXIV, 10 u. a. m. zu vergleichen, so würde er erkannt haben, dass der fragliche Gegenstand irgend ein candelaberartiges Geräth, nicht im Entferntesten aber eine Axt darstellt.

seiner Verwandten trotz meiner ausdrücklichen Unterscheidung nun dennoch identisch sein mit echt „orientalischen" Vorbildern. Als charakteristisch bezeichnete ich dort die Nacktheit des Oberkörpers, die starke Ausprägung der Brüste und die vertikale Theilung des Rockes zwischen den Füssen (woraus sich die schräge Richtung des Etagenbesatzes übrigens von selbst ergiebt). R. führt mir die zweite (mittlere) Figur aus jener typischen Reihe von Cylindern an. Die Brust sei „ganz oder fast ganz unbekleidet". Dies könnte beim Leser den Eindruck erwecken, sie sei bisweilen ganz nackt, was niemals vorkommt[6]); nur die halbe Brust erscheint öfter entblösst. Sodann ist das Untergewand in der Mitte nicht vertikal durch eine Falte getheilt, sondern die Ränder stossen von beiden Seiten nach Art eines Schlafrocks zusammen, so dass bisweilen auch noch ein Untergewand sichtbar wird (z. B. XII, 16 u. sonst). Die eine Hand ist gewöhnlich unter dem Schlitz verborgen. Schliesslich haben wir bereits Anm. 2 erkannt, dass diese Figur überhaupt keine Frau sondern einen Mann vorstellt.

Das vergebliche Bemühen Rossbach's hat die Berechtigung, in jener typischen Tracht vorläufig ein Kriterium zu sehen, von Neuem bestätigt. Reine Analogien finden sich nur bei andern weiblichen Figuren der „Inselsteine"[6]). Wenn R. es aber vorzieht, dieselben mit Lajard Pl. XXIX, 8. XLVII, 2. XLIX, 6. LI, 3 zu vergleichen, so beweist er, wohl unabsichtlich, nur für mich: diese „orientalischen Steine" enthalten ja Darstellungen in persisch-medischem Costüm! (Vgl. dazu „Anf. d. K." S. 98.)

Wie der mykenische Goldring in enger Gemeinschaft mit den „Inselsteinen" u. s. w. meines Erachtens einer Cultursphäre angehört, welche bei aller Fähigkeit Fremdes zu verarbeiten dennoch eine selbständige Bedeutung in Anspruch nimmt, so schliessen sich auch jene dämonischen Mischwesen (Anf. d. K. S. 55ff.), auf welche Rossbach an zweiter Stelle (a. a. O. S. 173ff.) eingeht, nach aussen hin zu einem eigenartigen, wohl umgrenzten Typus zusammen. Als eigenthümlich habe ich, abgesehen von Einzelnem, die Kopfbildung und den vogel- bezw. insektenartigen Leib betrachtet. Auf R.'s Vergleiche einzugehen, könnte ich an dieser Stelle ablehnen, da auch er directe Vorbilder nicht nachzuweisen vermag und sich auf den Versuch beschränkt, jenen Typus aus persischen Sculpturen herzuleiten. Lassen wir dieselben aber gelten, da sie, obwohl in übertragener Bedeutung und nicht ohne Abänderungen verwendet, immerhin entlehnt sein können, so sind diese Dämonen durchweg einfache oder zusammengesetzte Bildungen aus dem Körper des Stiers, des Löwen oder Panthers und eines starkbeinigen Vogels, vermuthlich des Adlers. Der Leib hat, abgesehen von Flügeln oder Schwanzfedern niemals etwas vogel- oder insektenartiges; der Kopf ist entweder der eines gehörnten Stiers, eines Adlers oder eines Raubthiers mit emporstehenden oder vorwärts geneigten Ohren. Ich constatire zunächst, dass die betreffenden Gemmen in allen diesen wesentlichen Punkten durchaus abweichen, obgleich ihre Künstler auch die genannten Thierarten sehr wohl zu charakterisiren verstanden[7]). Wie dann aber eine Verballhornung aus eben jenen Elementen zu den verhältnissmässig so constanten Bildungen auf unsern „Inselsteinen"[8]) geführt haben soll, ist schlechterdings nicht abzusehen. Und dieser auf mechanischem Wege ganz undenkbaren Metamorphose zu Liebe lässt R. die unverkennbaren Spuren directer Naturnachahmung völlig unbeachtet, auf welche schon der Gesammtcharakter dieser Kunst führen sollte. So schien mir namentlich der Körper der Heuschrecke wohl geeignet, manche Eigenthümlichkeiten in der Bildung unserer Mischwesen zu erklären (vgl. S. 65ff.). Ich bin bereits heute in der Lage, einige recht anschauliche Belege dafür beizubringen und will diese Gelegenheit deshalb nicht vorübergehen lassen.

In der athenischen Sammlung antiker Bleimarken, welche A. Postolakka *Annali* 1868 S. 268ff. beschreibt und zum Theil abbildet, findet sich neben Pegasos, Chimaira, Hippalektryon auch folgender Typus (*Mon.* VIII T. 52 n. 463. 464. S. 290): *Figura gradiens dm., cum capite formicae* (?), *cuius superior corporis pars formam humanam, inferior formam formicae* (?), *habet et cuius pedes pedibus avis palustris similes sunt; dextra botrum,*

[6]) Nicht blos bei der „persischen Artemis" auf diesen Gemmen; in jüngerer Zeit hat das Berliner Museum eine Gemme mit einer knieenden bogenspannenden Frau erworben, deren Tracht dieselben Merkmale aufweist.

[7]) Löwe: Anf. d. K. S. 55*b*; S. 81*b*. Stier: S 55*d*. *e*. S. 78. 80. Am Kopf der Figur S 55 *c* möchte R. freilich gern ein Horn entdecken (a. a. O. S. 175 Anm. 12); doch bleibt er selber unsicher.

[8]) Bisher sind es 8 Exemplare (S. 55. S. 68. S. 80), die zwar unter sich variiren, bei jedem weiteren Vergleiche aber ihre enge Zusammengehörigkeit erweisen.

ut videtur, sinistra bidentem transversum tenens. Fig. 464 ist ähnlich, sie schultert nur die *δίκελλα*. Der lange, unten spitze Unterleib und der Vergleich mit der Gemme bei Gori, *Mus. Flor.* II, 96, 3 (kurze Flügeldecken; auf der Schulter Tragholz, daran 2 Körbe) lehrt, dass es Heuschrecken, nicht Ameisen sind. Ein Blick auf die Abbildungen erweist so unverkennbare Aehnlichkeit mit den in Rede stehenden Wesen, wie, wenn der Vergleich gestattet ist, in zahlreichen Fällen ein Volksmärchen mit dem nächstverwandten Mythos.

Indem ich selber ein weithin gemeinsames Princip in der Ausbildung thiergestaltiger Dämonen zur Voraussetzung machte, wofür es doch wahrlich keines längeren Nachweises bedarf, legte ich erst Werth auf die Beobachtung, dass sich in unserem Falle wenigstens eine bestimmte Anpassung vollzogen habe und dass die Auswahl der Thiersymbolik mit derjenigen übereinstimme, welche auch in griechischer Zeit am vornehmlichsten nachklingt. Wie hier Vogel und Ross, die schnellsten Wesen, vorzugsweise dämonische Thiere geworden sind, so schien mir dort, auf den ältesten Gemmen, die Charakterisirung jener Mischgestalten durch Pferdeköpfe ganz besonders bedeutungsvoll, woran ich weitere Schlussfolgerungen knüpfte. Rossbach nun glaubt denselben jeden Halt dadurch entziehen zu können, dass er das Vorkommen pferdeköpfiger Bildung an dieser Stelle überhaupt bestreitet. Unbegreiflich erscheint mir zunächst, wie selbst äusserste Skepsis die Pferdeköpfe der von einer dritten Figur an den Mäulern gezügelten Wesen (S. 55 n. 44a) zu läugnen vermag. Aber freilich würde auch nur ein Zugeständniss seiner oben erörterten Ableitungstheorie ebenso verhängnissvoll werden, wie es weitere Consequenzen nach sich zieht. Betrachten wir nämlich, von diesem Beispiel ausgehend, die verwandten Gemmen in nachstehender Reihenfolge: S. 68 n. 46*a* (*b*[9]); S. 55 n. 44*c*, 44*e* (der Kopf von 44*d* ist zerstört), so hat man nur die Wahl, den Typus des Pferdes mehr oder minder geschickt wiedergegeben zu sehen, oder, wie R., zu behaupten, dass ein bestimmtes Thier gar nicht dargestellt sei. Auch nicht dargestellt werden sollte? Oder nicht wenigstens nach dem Vorbild eines wirklichen Thieres copirt? Und welches andere Thier könnte irgend als Vorbild gedient haben, wenn nicht eben das Pferd? Nur wer darauf besteht, den Ursprung dieser Typen in einer ganz willkürlichen, nicht einmal abgeleiteten Phantastik zu suchen, für die weder Assyrien noch Aegypten Belege darbieten, wird sich der einfachsten und nächstliegenden Deutung überheben können. Die Figur 44*b*, welche ich bisher nach demselben Typus deuten zu müssen glaubte, bin ich gegenwärtig selber geneigt, als Abart (Wolfsdämon?) zu betrachten, da auch der Rücken ausnahmsweise ohne Mähne oder Höckerkamm gebildet ist. Ebenfalls etwas entfernter steht auch das schweinsköpfige Mischwesen auf S. 80. Beide Fälle erweisen zunächst nur, dass auch andere Thiere in den Bereich dämonistischer Vorstellungen gezogen wurden, welche — kaum darf es als Zufall erscheinen — ebensowenig „specifisch orientalisch" sind als das Pferd, während sie mit letzterem in jeder Hinsicht gleichartig localisirt sind[10]).

Anknüpfend an die Rolle, welche das Ross als mythisches Wesen spielt, habe ich versucht, unsere Gemmenbilder auf dämonistische Vorstellungsformen zurückzuführen, deren Fortentwickelung noch die hellenische Zeit erfüllt. Rossbach's Anmerkung No. 11 (S. 174) beweist nur, dass die von mir gegebenen Andeutungen für ihn nicht ausführlich genug waren; zu umfassenderer Darlegung, welche ich mit erweiterten Anschauungen und neuem Material vorbereite, ist hier nicht der Ort. Weshalb jene Wesen eines volksthümlichen oder mythisch-religiösen Hintergrundes in höherem Grade entbehren sollten als die entsprechenden ägyptischen, assyrischen, persischen Vorstellungen, die z. Th. noch im Epos fortleben, ist von vornherein nicht abzusehen[11]).

Rossbach's Versuch kann bis auf Weiteres als eine Art Gegenprobe zu meinen Aufstellungen gelten[12]); ich hoffe, sie haben dieselbe bestanden.

9) In 46 *a* ist auch der Unterkiefer dem des Pferdes vollkommen glücklich nachgebildet. Das Bohrloch, welches zwischen den Kiefern stehen geblieben ist, soll nach R. (S. 176) Fangzähne darstellen. 46 *b* ist sehr abgerieben, im Typus aber doch vollkommen entsprechend 46 *a*.

10) Vgl. auch die kunsttypisch analoge Entwickelung des dämonischen Schweines auf ältesten Münzen: der „Flügelsau von Klazomenai", welcher auf „kyzikenischen" Geprägen eine menschenleibige Flügelfigur mit Schweinekopf entspricht (Imhoof-Blumer, *Choix* Pl. III. 102); dazu die verwandelten Gefährten des Odysseus und das Auftreten derselben Elemente in der Silensbildung.

11) Vorläufig genügt es, noch einmal auf den hoffentlich nicht überschätzten Werth des ethnologischen Kriteriums hinzuweisen, welches in der Symbolik des Rosses liegt: auf die indirecten Analogien des persischen Hippalektryon und der indischen pferdeköpfigen Dämonen.

12) Vielleicht greift ein Anderer die Sache vom ägyptischen

Und so will ich mich denn auch darüber nicht beschweren, dass er einige aus ihrem Zusammenhang gerissene Typen auf den vagen Begriff des „Orientalischen“ prüft, ohne dem übrigen, für seine Zwecke freilich noch weniger ergiebigen Bilderkreise, mit welchem jene solidarisch verbunden sind, die mindeste Rücksicht zu schenken.

Göttingen, Juli 1883. A. Milchhoefer.

Standpunkte an, wozu heute die Versuchung beinahe noch grösser ist. Auch die „hittitische“ Kunst könnte bereits ins Feld geführt werden (vgl. *Transactions of biblical archaeology* Vol. VII).

MISCELLEN.

DIONYSOS VON KALAMIS.



Dr. Imhoof-Blumer hat aus seinem reichen Schatze schon 1877 in der Wiener Numismatischen Zeitschrift (IX S. 32) eine unter Marcus Aurelius geprägte Kupfermünze der Tanagräer veröffentlicht, welche, soviel mir bekannt ist, von Seiten der Archäologen keine weitere Beachtung gefunden hat, obwohl sie für griechische Kunstgeschichte von hervorragender Bedeutung ist, weil sie von dem Typus und der Aufstellung eines namhaften Bildwerks von Kalamis zum ersten Male eine Anschauung giebt. Der Güte des Besitzers, der Papier- und Siegelabdruck seiner Münze geschickt hat, ist es zu danken, wenn der vorliegende Holzschnitt das Gepräge etwas deutlicher wiedergiebt, als es bei der ersten Veröffentlichung gelang. Im Allgemeinen ist das Münzbild, wenn wir es mit ähnlichen Darstellungen alter Tempelbilder vergleichen, wie sie zuletzt von Gardner in den *Types of greek coins* T. XV zusammengestellt sind, durch Deutlichkeit und Schärfe der Umrisse ausgezeichnet. Es giebt uns nicht das Aeussere des Tempels, sondern eine Innenansicht; es ist eine im Innern eines Tempelgebäudes aufgerichtete Aedicula, in welcher unter einer von zwei Telamonen getragenen Holzdecke das Götterbild steht, für welches schon der Herausgeber in Pausanias IX, 20 den Commentar nachgewiesen hat. Es ist der Dionysos des Kalamis, ein angesehenes Tempelbild der Tanagräer, aus parischem Marmor, mit dem Triton gruppirt. Das Erste aber, was wir aus dem Münzbilde lernen, ist dies, dass Dionysos und Triton keine, von einem Meister componirte Gruppe bildeten; das Standbild war ein selbständiges Werk und Triton spätere Zuthat. Zweitens können wir jetzt mit Zuversicht behaupten, dass des Kalamis Dionysos jugendlich dargestellt war. Die Verjüngung der Olympier war damals schon in vollem Gange, und wir wissen ja auch von Asklepios, dass er von demselben Meister im Tempel von Sikyon als Gold- und Elfenbeinstatue, mit dem Scepter in der Hand, unbärtig dargestellt worden ist (Pausanias II, 10). Das ist also schon der Uebergang zu der herosartigen Darstellung, wie ich sie in dem gortynischen Votivrelief nachzuweisen gesucht habe (Archäol. Zeitg. X S. 419; vgl. *Journal of hellenic studies* 1883 p. 9).

Der Kantharos in der vorgestreckten Rechten, der Thyrsos in der Linken, die Bekleidung mit einer leichten Chlamys, die sich noch an einigen Linien erkennen lässt, die lebhaft bewegte Haltung des Körpers geben uns ein Bild vom Dionysos des Kalamis, dessen Richtigkeit im Grossen und Ganzen nicht zu bezweifeln ist.

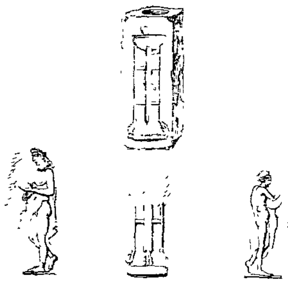
Der Triton war ein Stück für sich, ein Werk von ungewöhnlicher Grösse. Ueber seine Beziehung zu Dionysos gab es eine doppelte Legende. Nach der priesterlichen Version war Dionysos selbst eingetreten, um den Feind seines Dienstes zu erlegen; nach der andern, mehr volksthümlichen Ueberlieferung hatte man den tückischen Dämon trunken gemacht und ihm dann im Schlafe den Kopf abgehauen. Auf jeden Fall konnte er als ein durch die Macht des Gottes Ueberwundener zu den Füssen desselben dargestellt werden. Das langgestreckte Ungethüm gehörte zu den Sehenswürdigkeiten der

Stadt, die allen Fremden gezeigt wurden. Als Pausanias, der sich dies ϑαῦμα mit besonderem Interesse besah, vor dem Triton stand, fehlte der Kopf, um die Todesart zu veranschaulichen. Auf dem Münzbilde überragt er, rechts umschauend, den Boden, auf dem der Gott steht.

Als man das Ungethüm dem Dionysos zu Füssen legte, wurde sein Standort zu einem Triumphdenkmal und dem entsprechend decorirt. Es wurde von Pfeilern eingefasst und wie mit einem Baldachin überdeckt. Die Verwendung, welche die beiden Telamone dabei erhalten haben, zeugt von einer späteren Zeit, weil sie auf Pfeilern aufgestellt sind und weil sie nicht bloss architektonische Träger sind, sondern bewegte und handelnde Figuren, vergl. Archäol. Zeitg. XXXIX S. 20. Sie strecken von beiden Seiten dem Dionysos Kränze entgegen, und man wird den ganzen symmetrischen Aufbau, der innerhalb des Tempelraumes um das Standbild des Kalamis allmählich zu Stande gekommen ist, nicht ohne Interesse auf der Münze dargestellt sehen.

E. C.

EIN VIERSEITIGER SIEGELSTEIN.



Das kleine Geräth, das, in Originalgrösse abgebildet, vorliegt, stammt aus Aphrodisias, wo es vom Prof. G. Hirschfeld erworben wurde, und gehört seit 1875 unsern Sammlungen an. Es ist ein Petschaft aus Karneol, vierseitig geschnitten, mit vier vertieft gearbeiteten Siegelbildern, ein Werk der besten Zeit griechischer Kunst, ein Meisterstück von Technik; es zeigt auf je zwei Seiten einen Dreifuss, auf den beiden andern eine stehende Jünglingsgestalt, in der wir wohl nur Apollon erkennen können. Leider ist der Stein nicht unverletzt. Das feine Bohrloch, das sich von oben nach unten hindurch zieht, ist nach einer Seite gewaltsam ausgebrochen worden. Dadurch ist der obere Theil des einen Dreifusses zerstört, und leider sind auch die beiden Nachbarflächen in Mitleidenschaft gezogen, so dass die Attribute in den Händen der Gottheit unkenntlich geworden sind.

Das Petschaft war offenbar bestimmt, an einer Schnur getragen zu werden, damit der Träger jeden Augenblick im Stande war, ein vorkommendes Rechtsgeschäft gültig zu vollziehen. Aus den eingeschnittenen Bildern dürfen wir wohl den Schluss ziehen, dass der Siegelstein bestimmt war, von dem priesterlichen Beamten eines Apolloheiligthums getragen zu werden, um Urkunden zu signiren oder Inventarstücke mit einer amtlichen Marke zu versehen. Der Dreifuss ist als Marke apollinischen Eigenthums bekannt (τρίπους ἐγκεκολαμμένος bei Wescher, *Monument bilingue de Delphes* p. 801). So die Leier auf dem Rande von Tempelschalen in Knidos, der Eselskopf an Lampen der Vesta, Eule, Bogen und Pfeil, Schlange, Schildkröte, lauter bekannte Symbole und Inventarzeichen (vgl. Wappengebrauch und Wappenstil im Alterthum S. 84). Die Darstellungen des Apollo sind in der Hauptsache einander gleich, die eine nach rechts, der andere nach links gewendet. Es sind keine Tempelbilder wie die bei Gardner, *Types of Greek coins* T. XV. 15 abgebildeten; es sind Werke freier Kunst. Der jugendliche Gott steht in bequem nachlässiger Haltung, der Mantel fällt von der Schulter herunter, der Kopf ist etwas vorgeneigt. Trotzdem ist ein Zug des Alterthümlichen nicht ganz beseitigt, wie der Gliederbau zeigt und der wagerecht vorgestreckte Unterarm des nach links Schauenden, was an alte Tempelbilder erinnert. Die getragenen Gegenstände sind nicht sicher zu bestimmen. Bei dem nach links Blickenden glaubt man in der Rechten einen Zweig, in der andern eine Schale zu erkennen. — Wir haben ein Kunstwerk vor uns, mit dem man nicht über das Ende des 5. Jahrh. v. Chr. heruntergehen wird.

Es wäre mir von grossem Interesse zu erfahren, ob in anderen Sammlungen ähnliche vierseitig geschnittene, stabförmige Edelsteinpetschafte vorhanden sind, welche mir wie eine durch Abkantung bewerkstelligte Umformung des babylonischen Cylinders vorkommen.

E. C.

DER MUTTERMORD DES ORESTES.

(Vgl. Taf. 9, 1.)

Bei seiner Uebersicht der Hippolytos-Darstellungen behandelt Kalkmann (A. Z. 1883 S. 131) auch das oft besprochene Bild aus Casa di Sirico (Helbig No. 1300), für dessen Publikation wir besonders dankbar sein müssen. Die früheren Deutungen auf Achill und Deidameia, Byblis und Kaunos weist er mit Recht zurück; er selbst denkt an Hippolytos und Phaidra, und zwar in der bei Seneca vorliegenden Situation, welche Kalkmann auf den ersten euripideischen Hippolytos zurückführen zu dürfen glaubt. Dort fleht Phaidra auf den Knieen Hippolytos um seine Liebe an, während dieser das Schwert zu ziehen droht, das er auf dem Bilde gezückt in der Hand hält. Von dieser Auffassung hätte schon die, bei dieser Scene ganz unmögliche, Anwesenheit dritter Personen abhalten sollen, eine Schwierigkeit, die Kalkmann vergebens durch die Bemerkung wegzuräumen sucht, dass „diese Nebenpersonen zu der Haupthandlung in keiner näheren Beziehung stehen und offenbar nur das Aufregende des Vorgangs charakterisiren sollen". Noch schwerer wiegt aber, dass der Charakter der Situation ein ganz anderer ist wie bei Seneca und also, nach Kalkmann's Auffassung, auch bei Euripides. Dort wirft sich Phaidra zu seinen Füssen hin und umfasst ihn in rasender sinnlicher Leidenschaft; Hippolytos, um sich aus der Umarmung zu lösen, droht das Schwert zu ziehen und wendet mit Gewalt ihren Kopf von sich weg, V. 704ff.:

procul inpudicos corpore a casto amove
tactus — quid hoc est etiam in amplexus ruit?
stringatur ensis, merita supplicia exigat.
en impudicum crine contorto caput
laeva reflexi.

Auf dem Bilde kniet die Frau dem Beschauer zugewandt, dem Jüngling beinahe abgewandt; die rechte Hand streckt sie mit gespreizten Fingern — der Geberde des höchsten Entsetzens — nach dem Jüngling aus, nicht um Liebe flehend, sondern um Gnade. Die linke Brust ist entblösst — ein Umstand, der bei Kalkmann unerklärt geblieben ist —, und die das Gewand fassende Linke beweist, dass sie selbst sich eben die Brust entblösst hat. In dem Jüngling offenbart sich deutlich ein Widerstreit der Empfindungen, eine Unschlüssigkeit darüber, was er thun soll. Er hat das Schwert gezückt, um das Weib zu töten, jetzt aber fährt er plötzlich zurück und blickt sie mit weitgeöffneten Augen stier an. Das ist mehr als freie künstlerische Umgestaltung einer poetischen Scene, das ist eine total verschiedene Situation. Minervini's Deutung auf Eriphyle und Alkmaion hat den Charakter der Darstellung vollkommen richtig erkennt, nur in den Namen hat er fehlgegriffen: es ist Orestes und Klytaimnestra, und zwar nach der berühmten Stelle des Aischylos, Choeph. 889ff.

ΚΛ. *ἐπίσχες, ὦ παῖ, τόνδε δ' αἴδεσαι, τέκνον,*
μαστὸν πρὸς ᾧ σὺ πολλὰ δὴ βρίφων ἅμα
οὔλοισιν ἐξήμελξας εὐτραφὲς γάλα.
ΟΡ. *Πυλάδη, τί δρῶμεν; μητέρ' αἰδεσθῶ κτανεῖν;*

Bei dieser Auffassung gewinnen auch die Figuren, die über der Zwischenwand sichtbar werden und im Vorgemach befindlich zu denken sind, eine ganz andere Bedeutung. Die Figur links blickt auf Orest und weist mit erhobenem Finger in die Ferne oder nach oben; ist sie männlich, wie die Abbildung sie zeigt, so ist es Pylades, der, gerade wie bei Aischylos, den Orestes durch Hinweis auf Apollon zum Muttermorde antreibt. Ist sie weiblich, wie Helbig angiebt, so würde sie Elektra zu benennen sein. Rechts streckt eine Figur die beiden Arme mit flehender Geberde von der Zwischenwand herab. Der sehr zerstörte Zustand derselben gestattet nicht zu entscheiden, ob es die Amme ist, die auch auf dem Sarkophag Lezzani den Orestes vom Muttermord zurückzuhalten sucht, oder eine gewöhnliche Dienerin.

Es ist schwerlich zufällig, dass der Orestes sowohl in der Stellung wie namentlich in der Anordnung der Chlamys eine grosse Verwandtschaft zeigt mit dem Achill in der Streitscene (Helbig No. 1306. 1307, vgl. Trendelenburg Arch. Zeitg. 1876 S. 83), und ich halte es für sehr wahrscheinlich, dass unser (übrigens herzlich schlecht gemaltes) Bild, wie das genannte, auf ein Original des Theon zurückgeht. Das schliesst nicht aus, dass auch die Mittelscene der Orestessarkophage demselben Cyklus entnommen ist; sie repräsentiren einen späteren Moment: Orestes nach dem Muttermord die Erinyen erblickend, vielleicht eben das Bild, das Plinius als *Orestis insania* bezeichnet, während dessen Worte *ab Oreste matrem et Aegisthum interfici* sich auf das Original unseres pompejanischen Bildes und das vorauszusetzende Pendant desselben beziehen.

C. Robert.

HERAKLES UND ACHELOOS.

(Vgl. Taf. 11.)

K. Purgold hat in dem vorigen Heft dieser Zeitschrift S. 163 zwei Vasenbilder auf Iason's Stierbändigung bezogen. So unbedingt richtig diese Deutung für das Kertscher Vasenbild ist, so grosse Bedenken habe ich gegen die Uebertragung derselben auf die Darstellung der Neapler Vase. Ein jugendlicher nackter Heros mit der Keule in der Rechten kämpft mit einem Stier, während eine von Eros begleitete Frau von reich geschmückter Balustrade aus dem Kampf zusieht; zwei Bäume, von denen der eine von einer Schlange umwunden ist, rahmen die Darstellung ein. Purgold sagt mit Recht, dass man zuerst an Herakles oder Theseus zu denken geneigt sei, aber die Anwesenheit der beiden anderen Figuren sprechen gegen diese Erklärung; die Frau im reichen Schmuck, begleitet von Eros, könne nicht wohl eine andere sein, als Aphrodite, deren Macht dem Iason durch die Liebe der Medeia zum glücklichen Bestehen des Kampfes verhelfe. Aber für Aphrodite, an die auch schon Zahn und Schulz gedacht haben, ist weder der Platz auf erhöhtem Zuschauersitz passend, den Purgold vergebens zu rechtfertigen sucht, noch, worauf mehr ankommt, Haltung und Geberde. Die rechte Hand besorgt vorgestreckt, die linke staunend erhoben richtet sie angstvoll das Auge auf den jugendlichen Kämpfer; Eros aber scheint ihr Muth zuzusprechen, indem er seine linke Hand in ihre erhobene Linke legt und mit der Rechten ihren Schleier fasst[1]). So kann nicht die Göttin erscheinen, welche den Helden schützt, sondern nur ein sterbliches Weib, welches in höchster Angst den Ausgang des Kampfes erwartet, weil sie den Helden liebt und vielleicht auch weil der Kampf ihr Schicksal entscheidet und sie selbst der Preis des Kampfes ist. Für letztere Voraussetzung würde auch der Platz, den sie in der Mitte der Kämpfenden einnimmt, besonders passend sein. Alles dies führt darauf, in der Figur Deianeira zu erkennen; im Vordergrund kämpft Herakles mit dem stiergestaltigen Acheloos, während der den Baum umringelnde Drache eine zweite Verwandlung des Flussgottes andeutet. Die Vase hat noch ein besonderes Interesse als eines der seltenen Denkmäler, welche unter dem Einfluss sophokleischer Dichtung stehen. Es kann kaum zweifelhaft sein, dass die ganze Situation, bei der unverkennbar das Hauptinteresse auf der Darstellung der Empfindungen Deianeira's beruht, dem Prolog der Trachinierinnen, und zwar besonders folgenden Versen 9—24 entnommen ist:

μνηστὴρ γὰρ ἦν μοι ποταμός, Ἀχελῷον λέγω,
ὅς μ' ἐν τρισὶν μορφαῖσιν ἐξῄτει πατρός,
φοιτῶν ἐναργὴς ταῦρος, ἄλλοτ' αἰόλος
δράκων ἑλικτός, ἄλλοτ' ἀνδρείῳ κύτει
βούπρῳρος . . . .
. . . .
χρόνῳ δ' ἐν ὑστέρῳ μέν, ἀσμένῃ δέ μοι
ὁ κλεινὸς ἦλθε Ζηνὸς Ἀλκμήνης τε παῖς,
ὃς εἰς ἀγῶνα τῷδε συμπεσὼν μάχης
ἐκλύεταί με· καὶ τρόπον μὲν ἂν πόνων
οὐκ ἂν διείποιμ'. οὐ γὰρ οἶδ'. ἀλλ' ὅστις ἦν
θακῶν ἀθαρβὴς τῆς θέας, ὅδ' ἂν λέγοι.
ἐγὼ γὰρ ἥμην ἐκπεπληγμένη φόβῳ.

Vergl. auch die weitere Ausmalung im zweiten Stasimon v. 523f.

ἁ δ' εὐῶπις ἁβρὰ
τηλαυγεῖ παρ' ὄχθῳ
ἧστο τὸν ὃν προσμένουσ' ἀκοίταν.
. . . .
τὸ δ' ἀμφινείκητον ὄμμα νύμφας
ἐλεινὸν ἀμμένει.

C. Robert.

[1]) So Purgold in Uebereinstimmung mit der Publikation; nach Heydemann No. 3252 streckt er die Rechte verwundert aus.

WIDDERDENKMÄLER AUS PHRYGIEN UND ARMENIEN.

Unter dem hochwillkommenen Zuwachs an altphrygischen Denkmälern, deren Entdeckung wir Herrn Ramsay verdanken (*Journal of hellenic studies* 1882), findet sich auch die rohe Steinfigur eines überlebensgrossen Widders (a. a. O. Pl. XX, S. 25 ff.), dessen Beine im Felsblock eben nur angedeutet sind, während die etwas vertieften Seitenflächen im Relief Reiter, von schwebenden Vögeln begleitet, und gehörntes Wild, offenbar die Darstellung einer Jagd, aufweisen [1]).

Dieser Typus scheint mir eigenartig genug, um jeden Zufall ausgeschlossen zu sehen, wenn wir in einer Reihe armenischer Ortschaften, bis zur persischen Grenze hin, demselben körperlich ausgemeisselten und mit Reliefs verzierten Widder als sehr gewöhnlichem Gräberschmuck begegnen [2]), wie ja auch das phrygische Monument keine andre Bestimmung gehabt haben wird.

Die bisher nachweisbaren armenischen Denkmäler gehören freilich erst christlicher Zeit, zum Theil sogar einer recht späten an (so das an erster Stelle in Anmerkung 2 aufgeführte, in der Ornamentik höchst vervollkommnete Exemplar vom Grabe des Manduk Nazar dem Jahre 1578); dennoch wird man angesichts der Stabilität asiatischer Culturformen die Berechtigung des angestellten Vergleiches schwerlich in Zweifel ziehen.

Da es mir an dieser Stelle lediglich auf den ersten Nachweis in sich zusammenhängender Erscheinungen ankommt, so erinnere ich nur noch an den Umstand, dass der Widder auch in der Kleinkunst „prähistorischer" Funde aus dem Kaukasusgebiet unter allen Thierbildungen die hervorragendste Rolle spielt, während er im prähistorischen Europa ebenso wie in Sibirien und Altfinnland fehlt [3]). Vielleicht darf man andrerseits auch auf die Widdergefässe unter den Funden von Hissarlik (Schliemann, Ilios S. 430 ff.) und noch mehr auf die Widderköpfe des lydischen Goldschmucks (*Bull. de corresp. hell.* 1879 Pl. 4) verweisen.

In Griechenland ist es Mykene, wo uns der Widder zweimal in sepulcraler Verwendung entgegentritt: als gelagerte Figur (oder in der Mehrzahl?) an dem „Grabe des Thyestes" (Pausan. II, 18, 1) und der Kopf als Relief an dem merkwürdigen, soeben von Fr. Baumgarten (Mitth. d. Inst. VIII, zu S. 141 ff.) veröffentlichten Grabaltar.

Aber auch abgesehen vom Gegenständlichen gruppiren sich die oben genannten Denkmäler zu einer anscheinend dem weiteren Bereich des schwarzen Meeres eigenthümlichen Kunstrichtung. Wenigstens begegnen wir gerade hier dem halb barbarischen Geschmacke figürlicher Ornamentirung von Thierleibern noch in zwei hervorragenden Beispielen: dem goldenen Hirsch aus dem Grabhügel von Koul-Oba in der Krimm (*Antiq. du Bosphore* Pl. XXVI, 1 = Dubois de Montpéreux a. a. O. Atlas, Ser. IV Pl. XXII, 5), und dem offenbar durchaus zugehörigen goldenen Fisch des Gubener Fundes (jetzt im Museum zu Berlin), dessen Schwanz überdies wiederum in zwei Widderköpfe ausgeht.

Da eine Gesammtpublication des Gubener Goldschatzes von competenter Seite bevorsteht, so glaube ich mich auch hier mit dem blossen Hinweis auf das vorliegende Material begnügen zu dürfen.

Göttingen. A. Milchhöfer.

1) Gefunden auf einem türkischen Friedhofe beim Dorfe Kumbet, in der Nähe der bekannten Gräberfaçaden. Herr Ramsay (a. a. O. S. 26) macht darauf aufmerksam, dass in der Nähe des Midasgrabes Felsreliefs mit ganz ähnlich gebildeten Reitern vorkommen. Dass der Widder mit den übrigen Funden einer und derselben Epoche angehört, ist nicht zu bezweifeln.

2) Von dem interessantesten und reichsten Stück, aus Djulta, hat schon Ker Porter (*Travels in Georgia* II S. 614) eine Skizze gegeben; vgl. aber besonders Dubois de Montpéreux *Voyage autour du Caucase*, Atlas, Ser. IV Pl. 28, 1; Text IV, S. 27 ff. Andere Denkmäler Pl. 28, 3. 5. Text II, S. 264. 300. III. S. 448. IV. S. 93.

3) Vgl. R. Virchow, das Gräberfeld von Koban, S. 133 ff., 54 ff.

BERICHTE.

AUSGRABUNG DES RÖMERCASTELLS BEI OBER-SCHEIDENTHAL.

Nachdem ich in der Sitzung der hiesigen Archäologischen Gesellschaft vom 3. Juli den Bericht des Herrn Zangemeister über die neuesten badischen Limes-Forschungen in kurzem Auszug mitgetheilt habe, erscheint es angemessen, denselben vollständig in dieser Zeitschrift zum Abdruck zu bringen. Die Hoffnung, dass die Limesforschung unter einheitlicher Leitung zu genügender Erledigung kommen werde, muss wohl aufgegeben werden; wird man sie einmal in späterer Zeit wieder als deutsche Gesammtarbeit aufnehmen wollen, so wird diese Gesammtarbeit vermuthlich nicht mehr viel zu untersuchen finden. *Interim aliquid fit* trifft ja für den Limes gewiss auch hier und da zu; *interim aliquid perit* gilt für denselben jedes Jahr. Um so mehr muss man wünschen, dass die interessanten Ausgrabungen von Ober-Scheidenthal, welche Hoffnung geben, über das räthselhafte Verhältniss der inneren und der äusseren Befestigungslinie in dem badisch-württembergischen Gebiet Licht zu verbreiten, in zweckmässiger Weise fortgesetzt werden. Die Nachtheile, welche der Limesforschung theils das vorläufige und nicht abschliessende Angreifen, theils die deutschen Staatengrenzen bereiten, haben sie auch weder einmal deutlich genug dargelegt.

Th. Mommsen.

Herr Zangemeister berichtet folgendermassen:

Hochverehrter Herr Professor.

Ich habe am 8. und 23. Juni die Ausgrabungen des Römercastells bei Ober-Scheidenthal besucht (am 23. mit Professor von Duhn und einer Anzahl beiderseitiger Zuhörer) und erlaube mir Ihnen in dieser Angelegenheit Nachstehendes ergebenst mitzutheilen.

Dies Castell gehört zu der inneren Befestigungslinie, welche bei Obernburg oder nach Conrady's neuesten Untersuchungen vielmehr etwas weiter oben bei Wörth am Main sich vom Limes abzweigt, auf den zwischen dem Main und der Mümling liegenden Bergrücken hinaufgeht, die Wasserscheide östlich des (bei Eberbach in den Neckar mündenden) Itterbachs verfolgt und das Elz-Thal bei Neckarburken überschreitet. Südlich von dieser mit einem Castell besetzten Stelle ist die Linie noch verfolgt worden bis zum Stockbrunnerhof und dem Michaelsberg auf dem Plateau, welches östlich vom Neckarthal bei Neckarzimmern und Gundelsheim liegt. — Der erste Abschnitt, die sogenannte Mümlingslinie: Hainhaus-Vielbrunn-Eulbach-Wirzberg-Bullau ist zu Anfang dieses Jahrhunderts von Knapp (in Erbach) untersucht und beschrieben worden. Um die Aufsuchung der südlichen Fortsetzung hat sich Dr. Karl Christ in Heidelberg sehr verdient gemacht; er war es, welcher die Existenz des Castells bei Ober-Scheidenthal zuerst constatirte. In Folge der durch Christ gegebenen Anregung hat i. J. 1880 eine Anzahl von Mitgliedern des Darmstädter Alterthums-Vereins mit Conrady aus Miltenberg, E. Wagner aus Karlsruhe und Christ selbst diese Strecke begangen und den Lauf der Linie, hier und da mit Zuhülfenahme der Hacke, constatirt. Sie geht danach über Hesselbach-Schlossau (wo in den sechziger Jahren ein Verein aus Buchen gegraben hat, ohne aber einen Plan zu ediren) -Waldauerbach-Oberscheidenthal-Unterscheidenthal-Wagenschwend-Robern-Fahrenbach-Sattelbach-Neckarburken-Stockbrunnerhof-Michaelsberg bei Gundelsheim.

Nach diesen Vorbemerkungen gehe ich zu den kürzlich unternommenen Ausgrabungen über. Da bisher für diese Befestigungslinie nur das Elementarste geleistet war, nämlich die Begehung derselben und die Constatirung ihres Laufes, so war es gewiss ein sehr dankenswerther Entschluss des Grossherzoglichen Conservators, Geh. Hofraths E. Wagner in Karlsruhe, eines der dort liegenden Castelle näher zu untersuchen. Und so ist denn in Ober-Scheidenthal, nachdem die Regierung dazu die erforderlichen Mittel in liberaler Weise zur Verfügung gestellt hatte, vom 31. Mai bis 21. Juni (mit einigen Unterbrechungen) gegraben worden unter Leitung von Wagner, welchem sich auf seinen Wunsch Kreisrichter a. D. Conrady, der verdiente

Limesforscher, angeschlossen hat. Während meines ersten Besuches waren beide Herren zugegen und dieselben haben mich in entgegenkommendster Weise über die Funde orientirt.

Das Castell liegt unmittelbar südöstlich neben dem Dorfe auf freiem Felde, nur ein Haus oder Gehöft bedeckt die Nordwestecke desselben. Unmittelbar an der östlichen Castellmauer, zwischen der *porta praetoria* und der Nordostecke, liegt aussen der moderne Friedhof. Vor einem halben Jahrhundert mag noch die Mauer des Castells ziemlich hoch über dem Boden erhalten gewesen sein. Jetzt heisst die Stelle zwar noch „die Burgmauer“, die Bauern haben aber in der Zwischenzeit so viele Steine herausgeholt, dass man schon ein und mehr Fuss tief in die Aecker und Wiesen hineingraben muss, um auf die allein noch vorhandenen Fundamente zu kommen. Der Römerbau ist also ganz von der Oberfläche verschwunden. Nur an einem Theile der Westseite ist der Lauf der im Boden liegenden Mauer noch in dem Terrain (einem Rasenrain) deutlich zu erkennen.

Von dem Castell hat man bis jetzt nur die vier (abgerundeten) Ecken und die vier Thore blosgelegt. Nach dem von Wagner in der Karlsruher Zeitung vom 7. Juni veröffentlichten kurzen Berichte ist das Castell „150 Meter lang, 135 Meter breit, mit je zwei Thürmen an jedem der vier Thore, übrigens, wie es scheint, ohne weitere Thürme an den vier abgerundeten Ecken.“ — Das Castell ist genau orientirt, so dass der längere Durchmesser von O. nach W., der kürzere von S. nach N. gerichtet ist. Nach meiner Messung weicht der *cardo* nur 13° westlich ab von der jetzigen Richtung der Magnetnadel. Die beiden *portae principales* liegen nicht in der Mitte der Langseiten, sondern etwas näher nach der Westseite zu. An dem südlichen Thore ist die sockelartige Profilirung des Fundamentes noch wohl erhalten.

Etwa 400 Meter nördlich vom Castell, aber etwas östlich von der verlängert gedachten *via principalis* sind die Reste des Fundaments eines Wacht-Hauses oder -Thurmes gefunden worden, nur $^1/_2$ Fuss unter dem Boden, genau in der von Conrady angenommenen Richtung der Befestigungslinie und mit derselben Orientirung wie das Castell. Erhalten sind nur noch die vier untersten Fundament-Mauerschichten der Südwestecke, und eine dieser Lagen zeigt eine sorgfältig gearbeitete Profilirung des Sockels. Der Rest, welcher in dem benachbarten Acker lag, ist von dem Eigenthümer vor Jahren gänzlich ausgehoben und zu Bauzwecken verwendet worden.

Ferner ist etwa 50 Schritte südwestlich von der S.-W.-Ecke des Castells ein römisches Gebäude entdeckt worden. Bis jetzt hat man sich darauf beschränkt, den Lauf der Fundamentmauern zu verfolgen und damit den Grundriss festzustellen; das innerhalb derselben liegende Terrain ist an ein paar Stellen untersucht worden, nämlich in zwei Räumen, in welchen Hypokausten zu Tage kamen, und an dem nördlichen präsumptiven Eingang des Gebäudes, wo sich das rechte Stück eines grossen Reliefs (s. unten) gefunden hatte und man noch den Rest zu entdecken hoffte. Der Eingang lag vermuthlich im Norden, ihm gegenüber ist eine Exedra gefunden worden, eine zweite rechts vor derselben. Der letzteren hat wahrscheinlich eine dritte auf der Ostseite entsprochen; dieselbe ist aber noch nicht aufgedeckt worden, da der südöstliche Theil des Gebäudes von der Eberbacher Vicinal-Chaussee durchschnitten wird und die Ausgrabungen nur bis an die westliche Böschung derselben sich erstreckt haben. In diesem Gebäude sind ausser ein paar Scherben und unbestimmbaren Münzen folgende Gegenstände gefunden worden:

1) Das Bruchstück eines grossen Reliefs aus rothem Sandsteine. Von der ursprünglich in der Mitte befindlichen Inschrift sind nur ein kleines *I* und darunter ein *G* erhalten; in dem Felde rechts daneben (vom Beschauer) ist eine Pelta und in dem folgenden (breiteren) Felde ein stehender Soldat mit Lanze, Schild und einem (eine eigenthümliche Crista tragenden) Helm dargestellt. Leider ist das Suchen nach der anderen Hälfte dieses Reliefs vergeblich gewesen. Ein ähnliches soll nach einer Mittheilung von Karl Christ (vgl. Karlsruher Zeitung, lit. Beil. 1880 S. 250) in dem benachbarten Schlossau von einem Wirth gefunden sein (mit Inschrift in der Mitte und auf beiden Seiten einem „Ritter“, wie man erzählte); der Bauer hat aber die Platte sowie einige andere Römersteine zerschlagen und vermauert.

2) Ziegelstempel:

a) LEG VIII AVG (in mehreren Varietäten);

b) COH XXIIII (nach Wagner's Abschrift; das Original ist in Karlsruhe);

c) COH III DA[l(matarum)] (nach Conrady's Abschrift).

Die 24. Freiwilligencohorte hat sich auch ausserhalb des Castells Wirzberg, bei Benningen, Murrhart und St. Leon gefunden, die 3. Dalmatiner-Cohorte auch in Grosskrotzenburg und Wiesbaden.

Wie ich höre, besteht die Absicht, demnächst die Ausgrabungen fortzusetzen. Eine baldige Wiederaufnahme und Beendigung dieser interessanten Arbeiten ist aus dem Grunde jedenfalls rathsam, weil schon jetzt die Mauerreste von Einwohnern und auswärtigen Besuchern, welche darauf herumgegangen waren und sie durchwühlt hatten, zum Theil durcheinander geworfen waren, so dass bei einer späteren eingehenderen Ausgrabung eine Reconstruction sehr erschwert sein dürfte. Dazu kommt, dass die Bauern, denen das Terrain nun wieder überlassen ist, jetzt noch genauer wissen als früher, wo sie die letzten von diesen Bauten noch übrig gebliebenen Steine wegholen können.

Bei den in Aussicht genommenen abschliessenden Ausgrabungen wird es gelten, sämmtliche Mauerreste bloszulegen, das Innere und die nächste Umgebung der Gebäude gründlich zu untersuchen, endlich auch den Lauf der von hier ausgehenden Strassen zu constatiren. Nachdem dies Alles in genügender Weise festgestellt und aufgenommen ist, wird der wissenschaftlichen Forschung das hieraus nach den verschiedenen Gesichtspunkten zu gewinnende Material gesichert sein und bleiben, auch wenn diese Reste später von den Anwohnern noch weiter zerstört oder verschleppt werden.

Erlauben Sie mir noch kurz eine Vermuthung anzudeuten, welche sich an die Aufdeckung dieses grossen Castells, des ersten der Main-Neckarlinie, dessen systematische Ausgrabung in Angriff genommen ist, unmittelbar anknüpft. Es scheint nämlich, dass sich diese, bis jetzt nur bis an den Michaelsberg unweit der badisch-württembergischen Grenze von badischer Seite verfolgte Befestigungslinie noch weiter nach Süden zog, den Neckar entlang, sei es bis Cannstatt (wie schon Christ angedeutet hat), oder wahrscheinlich noch weiter bis Rottweil. In der That sind schon Castelle bei Wimpfen (zwischen Bonfeld—Kirchhausen), Köngen(?), Rottenburg und Rottweil entdeckt, wenn auch nicht näher untersucht worden. Es fragt sich dann weiter: wie alt ist diese Linie und in welchem Verhältnisse stand sie zu dem östlich von derselben laufenden Limes? Eine auch nur einigermassen sichere Beantwortung dieser Fragen ist bei dem jetzigen Stand der Forschung (da ja auch von dem Limes selbst noch kein Castell gründlich und vollständig untersucht und publicirt ist) nicht möglich. Es darf aber vorläufig als wahrscheinlich angenommen werden, dass je ein Castell der inneren Linie von Wörth bis Cannstatt einem Castell des Limes entsprach, nämlich:

Miltenberg—Mümlingshöhe (Wirzberg?),
Walldüren—Oberscheidenthal,
Osterburken—Neckarburken,
Jagsthausen—Wimpfen (s. oben),
Oehringen—Beckingen bei Heilbronn,
Mainhart—bei der Enzmündung,
Murrhart—Benningen (Marbach),
Welzheim—Cannstatt.

Ausserdem ist noch in Betracht zu ziehen, dass die Main-Neckarlinie, soweit sie bis jetzt bekannt ist, die Terrainverhältnisse in strategisch sehr zweckmässiger Weise berücksichtigt und namentlich die Wasserscheiden einhält, während der Limes von Pfahlbronn (Haghof) bis Miltenberg, oder wenigstens bis Walldüren schnurgerade über Berg und Thal gezogen ist. Jene war eine strategische, diese eine Demarkationslinie. Im Zusammenhang mit jener ist vielleicht der ebenfalls die dominirenden Wasserscheiden bevorzugende *limes Raeticus* angelegt von Kehlheim bis Lorch, mit einer nach Süden gegen den Hohenstaufen gezogenen Einbiegung. Hierdurch wurden den Germanen die Einfälle in die obere Donaugegend von der Alb aus unmöglich gemacht (worauf ich die Stelle bei Frontin I, 3, 10 beziehe) und zugleich die obere Neckarlinie noch weiter gedeckt. Später, vielleicht nur wenig später, hielt man es aber für zweckmässig, noch die Grenzlinie von Pfahlbronn bis Miltenberg zu ziehen und militärisch zu besetzen.

Es sind dies aber vorläufig nur Hypothesen, denen sich auch andere Combinationen entgegenstellen lassen. Um eine sichere Beantwortung dieser hochinteressanten Fragen anzubahnen, müssen Hacke und Schaufel noch weit mehr angewendet werden als bisher. Vor Allem aber erfordert es die Natur dieser ausgedehnten Anlagen, dass hier gemeinsam und einheitlich vorgegangen wird. Nur dadurch wird es ermöglicht werden, dass dieselben Gelehrten und Techniker ihre an einem Punkte gemachten Beobachtungen an möglichst vielen anderen Stellen verwerthen, bezw. berichtigen. Es ist deshalb in hohem Grade wünschenswerth, dass sich die betreffenden fünf Staaten für diesen hochwichtigen Zweck vereinigen.

Heidelberg, 1. Juli 1883. KARL ZANGEMEISTER.

ERWERBUNGEN DER KÖNIGLICHEN MUSEEN IM JAHRE 1882.

II. Antiquarium.

A. Grabfunde.

Fund aus einem Grabe älterer brunnenförmiger Art (*tomba a pozzo*) bei Vulci, bestehend aus einer Reihe schwarzer, mit der Hand gemachter, linear verzierter Vasen und aus verschiedenen Bronzegeräthen und Schmucksachen. — Fund aus einer Grabkammer (*tomba a camera colla volta a botta*) bei Vulci, enthaltend ein grosses mit der Hand gemachtes schwarzes Gefäss, mehrere auf der Scheibe gefertigte grosse Vasen des italisch geometrischen Stils, Napf mit phönikisirender Ornamentik, ein opakes Glasfläschchen und als Hauptstück ein cylindrisches Gefäss aus blaugrünem sog. ägyptischem Porcellan (h. 0, 165): ringsum in Relief zwei Paare menschlicher Figuren und zwei Stiere, alle mit den freien Oberkörpern in das Gefäss schauend. Phönikischer Stil. — Goldfund von Vettersfelde in der Lausitz (Kreis Guben), mit dem Hauptstücke eines 0,39 langen Fisches aus starkem Goldblech, mit Thierfriesen; wird im nächsten Winckelmannsprogramm der archäologischen Gesellschaft veröffentlicht.

B. Bronzen.

Das bedeutendste Stück ist ein fein getriebenes und ciselirtes Relief von 0,143 Höhe; es stammt vermuthlich von einer Spiegelkapsel, angeblich aus Epirus. Es stellt Eros und Psyche dar und ist wohl das älteste Denkmal dieses Gegenstandes. Es ist besprochen bei Furtwängler, Sammlung Sabouroff, zu Taf. 135. — Aus Delphi eine archaische Statuette im Typus des blitzschwingenden Zeus wie er aus Olympia und Dodona bekannt ist; Rest des Blitzes (?) in der R., Loch in der l. Faust. — Vorzügliche kleine archaische Statuette des unbärtigen Herakles aus Etrurien; R. erhoben; das Löwenfell als Schurz um die Hüften gegürtet. — Unbärtiger Jupiter aus dem Gebiete der Peligner, den Blitz in der R.; durch Typus und Localstil interessant. — Primitiver Krieger aus Tarent. — Aus Vulci zwei bedeutende Spiegel, der eine mit dem von Hera gesäugten Hercules, der andere mit Tyndareos und Hermes, die sich über das Ei besprechen; beide mit Inschriften. — Aus Kleinasien (Smyrna) eine Lampe mit Griff in Form eines Pantherkopfes; Tropaion als Geräththeil; (geringer) Dionysos mit Trauben; vorzüglicher Candelaberfuss mit Pansmasken. — Aus Argos die Arch. Zeit. 1882, S. 383 veröffentlichte Inschriftbasis. — Endlich verschiedene Kleinigkeiten aus der Krim (früher in der Sammlung Becker).

C. Terracotten.

Kleinasien. 1) Aus Ephesos-Smyrna. Eine Reihe besonders ausgezeichneter Caricaturen. — Liegender Hund von vortrefflicher Arbeit. — Lampe in Gestalt eines sitzenden Mannes mit einer Tafel auf den Knieen, wohl eines Verkäufers. — Doppelkopf eines Dionysos und Silen als Gefässmündung. 2) Wahrscheinlich aus Myrina. Reich bekleidetes bekränztes Mädchen, sitzend, mit Apfel; hinten eingeritzt ЄΡΜΟΚΡΑΤΟΥϹ. — Gliederpuppe, bekleidet, sitzend, mit überaus hoher und künstlich durchbrochener Stephane und einer Art hoher Kothurne unter den Füssen. — Artemis auf einem Hahne reitend. Bemalung an diesen drei Figuren ziemlich wohl erhalten. — Aus Kyzikos Scheibe mit dem Stempel eines Eros mit Löwen und einem Monogramm.

Korinth. Sitzender Sklave, in Typus und Tracht als Barbar gekennzeichnet, ein schreiendes Wickelkind auf den Armen haltend. — Schwangere Frau, sitzend, sich das Knie mit Salben reibend. Farben gut erhalten.

Tanagra. Zwei thronende Göttinnen, archaisch, Farben vorzüglich erhalten; angeblich aus einem Grabe. — Hermes, unbärtig, strengen Stiles, in Chlamys und Hut, ein Widder unten neben ihm; gelbe und rothe Bemalung trefflich erhalten.

Atalante. Teller mit Relief, Nachbildung eines in Metall getriebenen Originales: sehr interessante Darstellung des Ringkampfes zwischen Eros und Pan; der letztere in ganz menschlich jugendlicher Gestalt; nur kleine Hörner machen ihn kenntlich. Daneben Aphrodite oder eine Nymphe sitzend.

Athen. Kopf eines thronenden Athena-Idols, wahrscheinlich von der Akropolis; abgebildet Arch. Zeitg. 1882, S. 266. — Thronende Göttin mit Weihinschrift an Hekate; abg. ebenda S. 265 und 267. — Stirnziegel mit einem weiblichen Reliefkopf vorzüglichen Stils, um 400 v. Chr.

Tarent. Grosse weibliche Maske.

Kertsch und Olbia. Verschiedene Kleinigkeiten aus der Sammlung Becker.

D. Vasen.

Grosses Gefäss, das mit vielen kleinen Figuren geschmückt ist, in der Art des bei Micali *Mon. in.* tav. 33 abgebildeten; in meinem neuen Vasenkatalog No. 1629. Aus Bettolle in der Gegend von Chiusi. — Schwarze Calenische Schale aus Orvieto mit Quadrigen, darauf Victoria und Hercules; Inschrift ΙƎOΓƎ (vgl. ein anderes Exemplar *Bull. d. I.* 1881, 149; andere gleiche im Kunsthandel). — Aus Olbia: Lekythos mit der Reliefgruppe eines eine Frau raubenden Jünglings, für Boreas oder einen Boreaden erklärt. Abgebildet Stephani, Boreas und Boreaden Taf. 1 (S. 23). Verhandlung. d. 25. Vers. deutsch. Philologen 1867, S. 163. Vgl. Mittheil. d. arch. Inst. VII, Taf. 12. — Eine grössere Anzahl unbedeutender Töpfe aus der Gegend des schwarzen Meeres (Sammlung Becker). Ebendaher auch Stücke von Reliefgefässen und Lampen.

E. Gemmen und Edelmetalle.

Zehn weitere Stücke der sog. 'Inselsteine', alle aus Kreta. — Abdrücke anderer derselben Gattung aus verschiedenen Sammlungen. — Carneol mit einem Stier, fein archaisch. — Scarabaeus ägyptisirend-griechischen Stils mit Stier, Fisch und Lotos. — Bergkristall: Silen, bekränzt die Leier spielend, Stil des 4. Jahrh. etwa; aus dem Orient. — Glaspaste in antiker Fassung: Kopf des Augustus (?). Theben. — Carneol mit der Athena Parthenos des Phidias in ganzer Gestalt. Rom. — Jaspis mit thronendem Zeus als Gigantensieger. Rom. — Gold: verschiedene kleine Plättchen (Dionysoskopf, Biene, Gorgoneion) aus der Krim (Sammlung Becker).

F. Varia.

Verschiedene Bleifigürchen (Nike, Rosse, Stierköpfe) aus dem Gebiet des schwarzen Meeres. — Kleinigkeiten aus Glas (Sammlung Becker).

A. Furtwängler.

SITZUNGSBERICHTE.

Archäologische Gesellschaft in Berlin.

Sitzung vom 3. Juli. Eingegangen waren: E. Löwy, Untersuchungen zur griechischen Künstlergeschichte; Angermann, Geographische Namen Altgriechenlands; Rechenschaftsbericht des „Parnassos“ zu Athen 1880—82; Förster, Alkamenes und der Giebel des Zeustempels in Olympia (Rhein. Museum); Houssaye, *Nombre des citoyens d'Athènes au V. siècle;* das erste Heft der neuen athenischen Ἐφημερὶς ἀρχαιολογική; Imhoof-Blumer, *Monnaies grecques.* — Herr Gräber sprach über die Wasserleitungen Olympias. Da die Hauptheiligthümer Olympias auf einer Bodenerhebung liegen, von welcher nach beiden Seiten hin das Terrain rasch nach Osten und Westen um 7 resp. 5 Meter abfällt, so zerfällt auch die Entwässerung in zwei gesonderte Gebiete, in ein östliches und westliches. Im Westen wurde in ältester Zeit das vom Kronion kommende Wasser direct dem Kladeos zugeführt, späterhin aber nach Süden geleitet, als man zur Sicherung gegen die Ueberschwemmungen des Kladeos einen Wall nebst Futtermauer zum Schutze des tief gelegenen Terrains erbauen musste. Bei Anlage der über 200 m. langen Laufhalle in der Längsrichtung des Thales beging man den Fehler, im Norden das Terrain anzuschneiden, so dass der Kladeos in spät-byzantinischer Zeit die Futtermauer im Norden durchbrechen und zunächst den tief gelegenen Westen und nach Anhöhung desselben durch den mitgeführten Sand später auch die Altis selbst überfluthen konnte. Im Osten der Altis haben die Entwässerungsanlagen nur einmal eine erhebliche Abänderung erlitten, als der Eingang zum Stadium überwölbt und die neue Echohalle erbaut wurde. Die Wasserversorgung Olympias geschah, von der Speisung durch zahlreiche Brunnen abgesehen, bis in die römische Zeit hinein aus dem Kladeosthale. Das Hochreservoir lag an der Nordostecke des Heraion. Nachdem das Wasser in dieses Reservoir vermittelst einer mit Bleiplatten ausgekleideten Thonziegelleitung geleitet war, liess man es in die zur Aufnahme des Regenwassers dienenden Rinnen eintreten, in welche je nach Bedürf-

niss Schöpfbassins eingeschaltet oder seitlich angebracht wurden. Für den tief liegenden Westen legte man noch eine besondere, mit grossen Schöpfbassins versehene Zuleitung aus Thonröhren an. Diese beiden Hauptleitungen speisten Olympia etwa bis zur macedonischen Zeit mit Wasser. Als später eine Höherlegung des Hochreservoirs erforderlich wurde, trieb man einen Stollen in den Kronoshügel, der bei seiner bedeutenden Höhenlage, 6 m. über dem Plateau der Altis, sogar die Speisung der Schatzhäuserterrasse mit Wasser ermöglichte und legte das nördlichste der drei Hochreservoire am Heraion an. Auch diese Leitungen genügten später nicht mehr und es half daher Herodes Atticus einem wirklichen Uebelstande ab, als er Olympia mit einer grossartigen Wasserleitung aus den quellenreichen Nebenthälern des Alpheios beschenkte. Als monumentalen Abschluss errichtete er neben dem Heraion die Exedra und oberhalb derselben die eigentlichen Hochreservoire, von welchen aus das Wasser mit Leichtigkeit nach allen Punkten hin geleitet werden konnte. — Herr Mommsen machte aus einem Briefe des Herrn Zangemeister in Heidelberg Mittheilung über das bei Ober-Scheidenthal kürzlich aufgedeckte Limes-Castell [s. oben S. 265]. — Herr Trendelenburg hatte die bisher erschienenen Tafeln der von Furtwängler herausgegebenen Sammlung Sabouroff ausgestellt und unterzog einige allgemeinere Fragen, welche diese inhaltreiche Publication von neuem in Anregung gebracht hat, einer Erörterung. Bei den Terrakotten sprach er Bedenken aus gegen die Neigung vorwiegend mythologischer Erklärung, welche nur für einen engen Kreis von Gestalten, hauptsächlich aus dem Gefolge des Dionysos und der Aphrodite, und nur da anzuwenden sein möchte, wo Situationen oder Attribute sie unzweifelhaft machen. Bei den Vasen wies der Vortragende auf das Bestreben der Maler hin, nicht sowohl das Ganze nach strengem Parallelismus anzuordnen, als vielmehr für jede auf einmal zu überblickende Gefässseite eine möglichst harmonische Gruppe zu erzielen, ähnlich dem Verfahren der Wandmaler und der Giebelbildner; je weiter nach den Enden zu, desto loser werde der Parallelismus. Die Uebersehbarkeit der Gruppen, nicht das mechanische Gleichgewicht des Ganzen habe den Ausschlag gegeben. Auf die Marmorwerke übergehend besprach der Vortragende die — schon von Conze geltend gemachte — Auffassung des Herausgebers, als hätten die Bildhauer durch oberflächliche Ausarbeitung gewisser Reliefpartien eine ähnliche Wirkung erzielen wollen, wie die Maler durch Anwendung der Luftperspective, indem er solche Ungleichheiten der Ausführung vielmehr durch äussere Gründen, wie Anwendung von Farbe, Vernachlässigung von Beiwerk, thatsächliche Unfertigkeit des Reliefs u. ä. zu erklären suchte. Für Reliefs des V. u. IV. Jahrh. sei eine solche Annahme um so misslicher, als es noch gar nicht ausgemacht sei, ob selbst die Malerei damals schon die Luftperspective bei figürlichen Darstellungen, und nicht blos bei landschaftlichen Hintergründen zur Anwendung gebracht habe.

NEUE PARTHENOSSTUDIEN.

II.



War es lange Zeit als räthselhaft betrachtet worden, dass von den beiden Hauptwerken des Phidias keinerlei Spur in der nachbildenden Kunst sich erhalten hatte, so ist jetzt wenigstens für die Parthenos dem Mangel reichlich abgeholfen. Den eigentlichen Copien sind mehr oder weniger freie Nachahmungen zur Seite getreten, und bis in hellenistische Zeit hinein lässt sich bereits der Einfluss dieses Werkes verfolgen. Eine Nachbildung desselben, die sich etwas enger an das Original anschliesst, findet sich auf einem neuerdings in Rom zum Vorschein gekommenen, vom Berliner Antiquarium erworbenen Sarder, von dem vorstehender Holzschnitt eine auf das Doppelte vergrösserte Ansicht giebt. Der Stein ist vertieft geschnitten; so viel bei der Kleinheit der Bildfläche von den Einzelheiten des Originals wiedergegeben werden konnte, ist sorgfältig ausgeführt worden, unter dem Schilde die sich emporbäumende Schlange, deren Kopf neben der l. Hand sichtbar wird, die Aegis mit dem Gorgoneion, die Nike mit der ausgebreiteten Binde, die Lanze, die hier nur leicht an den Oberarm angelehnt ist, endlich auch der Helm mit seinen drei Büschen, deren Trägerinnen, die drei gelagerten Sphinxe, indess weggelassen sind. Auf dem Haupte der Nike scheint auch der Kranz angedeutet, den sie nach inschriftlichem Zeugniss trug. Durch die Lage der Lanze würde die Meinung derjenigen, welche sie nicht von der den Schild haltenden Hand der Göttin mitgefasst werden lassen, eine Stütze bekommen. Aber andere von mir schon früher[1]) ausführlich behandelte Gründe geben noch immer der überdies durch Pausanias' bestimmte Aussage[2]) geschützten Vermuthung, dass sie von dem Daumen der linken Hand mitgehalten worden sei, grössere Wahrscheinlichkeit. Die Genauigkeit der Nachbildung ist ohnehin nicht für alle Einzelheiten gesichert. Die Richtung der Nike entspricht nicht der bisher angenommenen und durch die neue athenische Replik bestätigten Wendung: sie ist von dem Steinschneider zu stark ins Profil gerückt, wohl der leichteren Ausführbarkeit wegen. In ihren Händen hält sie eine deutliche flatternde Tänie, während wir nach der inschriftlichen Ueberlieferung für das Goldelfenbild einen Kranz voraussetzen müssen[2a]). Am auffälligsten ist die kleine unbekleidete Gestalt eines Knaben, anscheinend mit Schlangenbeinen, der zwischen dem linken Fuss und dem Schild der Göttin unmittelbar vor der Schlange am Rande des nicht weiter ausgeführten Bathrons sitzt, offenbar ein willkürlicher Zusatz des Steinschneiders, für den ich keine irgend passende Analogie beizubringen wüsste. Sollte er damit einen besonderen Sinn verbunden haben, so könnte es etwa die Verdeutlichung der volksthümlichen Legende sein, die Pausanias mit der Bemerkung *εἴη δ᾽ ἂν Ἐριχθόνιος οὗτος ὁ δράκων* wiedergiebt.

Einmal angezweifelt in ihrer Genauigkeit, muss die Nachbildung unseres Steines auch bei der Behandlung einer Frage, die gegenwärtig wichtiger geworden zu sein scheint als die Reconstruction der Parthenos selbst, der Stützenhypothese, ganz ausser Spiel gelassen werden. Dass auf dem Stein

1) Athena Parthenos S. 596 ff. Uebrigens zeigt sich das von mir vorausgesetzte Motiv nicht bloss auf den bisher bekannt gemachten Münzen (Michaelis Taf. 15, 18—21), sondern ebenso deutlich auf der im Folgenden zu besprechenden athenischen Bleimarke.

2) Paus. 1, 24, 5 *τῇ δὲ ἑτέρᾳ χειρὶ δόρυ ἔχει.*

2a) Mittheil. 1881 S. 78.

die Stütze unter der die Nike tragenden Hand der Göttin fehlt, kann nicht als irgend wesentliches Gegenzeugniss dienen. Ich spreche dies ebenso offen aus, wie ich betone, dass die im ersten Artikel vertheidigte Werthschätzung der neuen athenischen Statuette für die Entscheidung dieser Frage bedeutungslos ist. Mag auch der Verfertiger jener Marmorcopie in vielen Fällen die Züge des Originals vergröbert oder vereinfacht haben, so ist doch eine Säule, wie er sie sorgfältig ausgeführt hat, bestimmt die Stelle der sonst üblichen Querleiste zu vertreten, ausserdem noch nicht nachgewiesen und durfte darum wohl vermuthungsweise dem Original zugeschrieben werden. Mit noch grösserem Rechte, wenn andere Zeugnisse diese Vermuthung unterstützten. Es war mir, als ich meine Abhandlung zu Ende führte, von letzteren nur das Berliner Relief genau bekannt, da die wichtige athenische Bleimarke erst nach dem Erscheinen dieser Schrift oder gleichzeitig mit demselben veröffentlicht worden ist[3]). Ich hielt damals die Ansicht für zulässig (und bin noch gegenwärtig dieser Meinung), dass der ganz flach gehaltene, fast nur durch eingetiefte Conturen angedeutete pfeiler-, nicht säulenartige Gegenstand auf dem Berliner Relief[4]) ebensogut, wenn nicht mit grösserer Wahrscheinlichkeit, für die Inschriftenstele gehalten werden könne, welche neben einem Schatzmeister der Göttin auf dessen Votivstein schicklich Platz hatte. Ich war der Meinung, dass auch die athenische Statuette allein keinen sicheren Beweis für die Stütze liefere, weil man einem Copisten dieser Art allenfalls das Hinzufügen eines solchen Nothbehelfs zutrauen dürfe. Aber die Bleimarke aus Athen ändert die Sachlage wesentlich zu Gunsten der gegnerischen Ansicht, sie beweist trotz der breiten, wiederum stelenartigen Form des Pfeilers auch für mich unwiderleglich, dass zu einer bestimmten Zeit eine Stütze an dem Bilde vorhanden gewesen sein muss. An diesem Zeugniss lässt sich ohne Winkelzüge nicht rütteln. Obgleich die Darstellung nicht besonders gelungen, auch durch Auslassung der Schlange unvollständig ist und namentlich das Auseinanderschlagen der Gewandung nach unten befremdlich wirkt, ist doch ohne Zweifel die Parthenos des Phidias gemeint, wie das Gesammtmotiv, besonders die kranzhaltende Nike auf der Rechten der Athena bezeugt, und ebenso muss man den Pfeiler darunter, so schwerfällig er gerathen ist, als wirkliche Stütze gelten lassen. Sie aber dem Phidias selbst zuzuschreiben, ist und bleibt noch immer unmöglich. Die Gegengründe sind auch durch Lange's neueste Einwendungen keineswegs beseitigt; ja sie haben, wenn ich nicht irre, durch einige Beweisstücke, die mir früher entgangen waren, eine nicht unwesentliche Verstärkung erfahren.

Es sind hauptsächlich zwei Bedenken, welche mich noch immer hindern, der gegenwärtig fast allgemein angenommenen These zuzustimmen, die Form des Basisfundamentes und die Ungewöhnlichkeit der Stützen in der älteren Kunst. Beide Momente lassen eine rein sachliche, das subjective Dafürhalten ausschliessende Prüfung zu; es müsste demnach möglich sein, zu einer sicheren Entscheidung zu gelangen.

Ich beginne mit der letzteren Frage, ob wirkliche, bedeutungslose Stützen von der Art der besprochenen in der archaischen und perikleischen Zeit nachweisbar sind. Denn ich glaube auch jetzt noch an dem Unterschied festhalten zu müssen, dass nichtsbedeutende, nur aus technischen Gründen angebrachte Stützen und Attribute von selbständiger Bedeutung auseinanderzuhalten sind und streiche daher eine Reihe von Lange vorgebrachter, angeblicher Zeugnisse, denen neuerdings wiederum ein Beispiel hinzugefügt worden ist. An der Varvakionstatuette ist die Stütze eigentlich hinwegzudenken, oder sollen wir uns Athena ermüdet, durch die Last der leicht beschwingten Nike so sehr angestrengt vorstellen, dass sie die Rechte ausruhend auf einen dazu herbeigebrachten Untersatz legen muss? Das Standmotiv der Göttin darf deshalb auch nicht unmöglich werden und wird es nicht, wenn wir die Stütze hinwegnehmen. Anders bei dem von Lange publicirten athenischen Münzbild[5]). Hier legt eine Göttin, in bequemer Haltung dasitzend, den vorgestreckten linken Arm (nicht die Hand) auf einen breiten, vor ihr stehenden Pfeiler. Die Hand ist nicht beschwert, hängt vielmehr lässig herab; das ganze Motiv kann nur als Ausruhen des Armes oder besser als symbolische Andeutung des Besitzrechtes verstanden werden. Durch das Auflegen des Armes wird die Zusammengehörigkeit der Göttin und des Pfeilers augenfällig, und wenn wir annehmen, dass etwa Demeter mit der ihre Mysteriensatzungen enthaltenden Inschriftenstele dargestellt ist, so wird

[3]) A. v. Sallet, Zeitschr. f. Numism. X S. 152.

[4]) Welcker, Alte Denkm. V Taf. 7. Michaelis, Parthenon Taf. 15, 7. Es scheint mir nicht gleichgültig, dass die Nike und die Hand der Athena in starkem Relief vorspringen, der Pfeiler dagegen sich kaum vom Hintergrunde abhebt.

[5]) Mittheil. 1881 S. 69.

das ganze Bild verständlich. Dass die Plastik einen unbeschwerten Arm ohne Stütze nicht habe befestigen können und dass dazu noch ein breiter, schwerfälliger Pfeiler nöthig gewesen, wird ja doch niemand behaupten wollen. In diesem Falle musste aber der Pfeiler selbständige Bedeutung haben, da das ganze Motiv der Darstellung auf ihm beruht. Wollte man den Pfeiler entfernen, so würde der Arm eine andere Lage annehmen müssen, denn er ist eben als wirklich aufgelegt zu denken[6]).

Etwas anders verhält es sich mit dem Bild einer in Kilikien, vielleicht in Tarsos geprägten Silbermünze, welche neuerdings als besonders wichtiges Beweisstück geltend gemacht worden ist[7]). Dargestellt ist eine stehende Athena mit Aegis und Halsband, welche mit der Linken den aufgesetzten Schild hält und auf der vorgestreckten rechten Hand die ihr zugewendete, einen deutlichen Kranz haltende Nike trägt. Schlange und Lanze fehlen, doch ist das Standmotiv und die Gesammtanlage der Parthenos einigermassen entsprechend. Die Prägung setzt von Sallet in die erste Hälfte des vierten Jahrhunderts (etwa 380—360 v. Chr.), wodurch das Zeugniss, wenn als solches beglaubigt, als zeitlich ältestes besonderen Werth erlangen würde. Aber ist hier auch wirklich die bewusste Stütze vorhanden? Herr von Sallet hat es anfangs mit Entschiedenheit[8]) behauptet und Lange ohne Prüfung ihm nachgesprochen, während doch schon der zuerst publicirte Holzschnitt, noch deutlicher aber der Lichtdruck Imhoof-Blumers nicht sowohl eine stützende Säule als vielmehr einen **Oelbaum**[9]) mit Zweigen und Blättern erkennen lässt. Dreifach gabelt sich der schlanke, unterwärts sich verdickende Stamm: in zwei seitlich auslaufende Arme, deren linker mit zwei Reihen von Blättern besetzt ist und in einen dritten, zwischen ihnen aufspriessenden Zweig, der sich bis an die niketragende Hand der Athena verfolgen lässt. Man kann sich den Baum als an der Seite der Göttin freistehend, ebenso gut aber auch als unmittelbar hinter oder unter der Hand emporsteigend denken, und im letzteren Falle liess er sich bei einem plastischen Werke natürlich zugleich als Stütze verwenden[10]). Eine Uebereinstimmung mit der Stütze am athenischen Marmorbilde liegt also nicht vor[11]), dafür aber ein charakteristisches Motiv, welches uns zeigen kann, wie Phidias, wenn er einer Stütze bedurfte, sie auf künstlerische Weise anbringen konnte. Die als Säule bedeutungslose, daher die Wirkung der Figur abschwächende Stütze ist hier zu einem inhaltsvollen, selbständigen Attribut geworden, welches nebenbei die Function des Tragens übernehmen kann. Dass die Aufgabe, einen Baumstamm mit Aesten und Blätterwerk zu bilden in der Technik der Parthenos leicht zu bewältigen gewesen wäre, bedarf keiner Ausführung.

Die übrigen Zeugnisse, welche nach Lange die Anwendung der Stütze noch in der Zeit des Perikles und später erweisen sollen, sind von mir bereits früher[12]) besprochen worden. Ich glaube gezeigt zu haben, dass hier nicht technische Hülfsmittel gemeint sind, sondern wirklich vorhanden zu denkende Gegenstände, vermuthlich das kurze stabartige Scepter, welches Zeus und andere Götter gelegentlich, Asklepios ständig führen. Aber es bleiben zahlreiche Münztypen übrig, nach deren Zeugniss

[6]) Dasselbe gilt von dem Athenabild auf Münzen von Olympos in Lykien (Kenner, Sammlung Florian Taf. V, 2). Hier stützt sich Athena mit dem vorgelegten Arm (die Hand hält einen Kranz) auf eine Säule. An der neuen athenischen Statuette stützt sich nicht die Göttin selbst, sondern der Künstler stützt die Hand seiner Figur.

[7]) Zuerst publicirt von Blau in der Wiener numism. Zeitschr. VIII (1876/77) S. 100, danach wiederholt von v. Sallet in seiner Zeitschrift Bd. X S. 152. Eine genaue Abbildung in Lichtdruck giebt jetzt Imhoof-Blumer in seinen *Monnaies grecques* (Paris und Leipzig 1883) pl. G no. 15. Es sind nach Sallet nur zwei Exemplare bekannt, das eine in der pariser Sammlung (Luynes), das andere in der kgl. Sammlung zu Turin.

[8]) Eine nachträgliche Berichtigung v. Sallet's a. a. O. S. 305 giebt indess das Vorhandensein eines Oelbaumes zu.

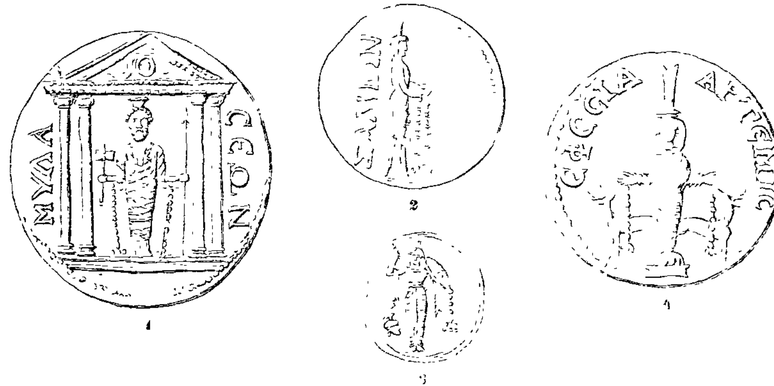
[9]) Ein Oelbaum neben der sitzenden Athena findet sich auch auf einer Münze von Mallos, die Imhoof-Blumer im *Annuaire de la société franç. de numismatique et d'archéologie* 1883 pl. VI. 29 bekannt gemacht hat.

[10]) Ein directes Auflegen der beschwerten Hand konnte hier vermieden werden, wenn der Baumstamm hinter der Hand emporging, so dass eine von vorn nicht sichtbare Querstütze beide Theile verband. Dann war die Stütze als solche verdeckt, wie der stützende Sockel der anscheinend freifliegenden Nike des Paionios durch den unter den Füssen vorbeischwebenden Adler. Verdeckt, weil nicht von vorn als Träger erkennbar, ist noch die Stütze (ein für sich bedeutungsvoller Baum) an der Ganymedgruppe des Leochares. Wie weit verschieden ist von solchen Motiven der Nothbehelf einer unverhüllten Stütze, wie ihn die athenische Statuette zeigt.

[11]) Die Annahme, dass in dem Münzbilde des „weit entlegenen, von persischen Satrapen beherrschten" Tarsos gerade die Parthenos des Phidias copirt sei, ist demnach ganz unsicher. Sie ist auch nicht nöthig. Unter den vielen Abwandlungen, welche der berühmte Typus vermuthlich bald hervorrief und von denen einzelne noch statuarisch nachweisbar sind (Athena Parthenos S. 577 ff.), kann eine solche mit dem Oelbaum zur Rechten der Göttin gewesen sein, welche der Münze als Vorbild diente.

[12]) Athena Parthenos S. 616 ff.

wenigstens in der archaischen Zeit der Gebrauch von eigentlichen Stützen ganz gewöhnlich gewesen sein soll. Sie zeigen höchst alterthümliche Götterbilder, Xoana der primitivsten Art, deren Oberarme stets am Körper anliegen, während die horizontal vor oder zur Seite gestreckten Unterarme durch zwei Stützen getragen zu sein scheinen. Die Gestalt der letzteren gleicht auf allen grösseren und besser erhaltenen Exemplaren etwa der von Perlenschnüren. Ganz ähnlich werden aber auch die geknoteten Wollenbinden angedeutet, die unzählige Male als charakteristischer Schmuck heiliger Gegenstände auf Münzbildern und in anderen Darstellungen erscheinen. So ziert die Binde z. B. den Nabelstein in Delphi, den Dreifuss des Apoll[13]), sie wird dann auch von dem Gott selbst gehalten[14]), sie schmückt den Stier der Europa auf makedonischen Münzen[15]) u. a. m. Häufig laufen ihre Enden in dreifach getheilte Troddeln aus[16]). Diese „Perlstäbe" als Stützen zu erklären, geht schon deshalb nicht gut an, weil die betreffenden Arme in den meisten Fällen nichts zu tragen haben und ihre Befestigung deshalb und weil sie mit dem Ellenbogen am Körper ansitzen, keine technische Schwierigkeit bieten konnte[17]). Finden sie sich doch einmal auch an einem Holzbild derselben Gattung, dem Xoanon des Zeus Labrandeus auf Münzen von Mylasa, wo die speeraufstützende Linke einer besonderen Stütze gar nicht bedurfte. Ein vortrefflich erhaltenes Exemplar dieses Münztypus gibt Fig. 1 unseres Holzschnittes[18]), es verdeutlicht zugleich die gewöhnliche Anbringung der „Stäbe", die — was eigentlich ein Widerspruch gegen die vorausgesetzte Bestimmung ist — oft einwärts geneigt, mitunter selbst bis an die Füsse des Bildes herangezogen sind[19]). Aehnlich hier, wo auch deutlich zu sehen ist, dass der von dem Unterarm niederhängende Zierrath nur die Fortsetzung der um die Oberarme gewundenen Binde ist. Die wirkliche Bedeutung des Gegenstandes hätte man aus Münzbildern der Hera von Samos leicht errathen können, jetzt werden durch die Münzen Fig. 2 und 4 wohl die letzten Zweifel beseitigt werden. Auf ersterer sehen wir das alterthümliche Bild der samischen Göttin mit langen Gewändern umhüllt, auf letzterer das ephesische Götterbild in üblicher Auffassung, beide mit wollenen Binden geschmückt, die von den Händen herabhängend den Boden nicht berühren[20]) Breite Quasten sind am Ende derselben



1 2 3 4

[13]) Auf Münzen von Kroton u. a. Am deutlichsten in dem Beispiel des *Compte-rendu* 1876 Taf. V, 1, auch bei Friedlaender-Sallet, Berliner Münzkabinet Taf. 8 no. 761.

[14]) *Annuaire de numism.* III. 1868 pl. 2, 25.

[15]) Millingen, *Sylloge of anc. uned. coins* pl. 3, 23.

[16]) So in den meisten angeführten Beispielen und besonders deutlich *Numism. Chron.* N. S XV pl. 10, 7.

[17]) Fur die meisten, wenn nicht alle, haben wir Holz als Material vorauszusetzen, so dass die Last der Unterarme unbedeutend und die Befestigung sehr erleichtert war. Von Cedern- oder Weinrebenholz war nach den besseren Zeugnissen das Bild der Artemis von Ephesos (Plin N. H. 16, 213), in dessen genauer Beschreibung Stützen nicht erwähnt werden (Vitruv 2, 9: vgl. Bernays, Heracl- Briefe S 109). Ein Schnitzbild war auch das auf samischen Münzen häufig abgebildete Xoanon des Smilis (Euseb. *Praep. ev.* 3, 8), das älteste, aber noch zur Zeit des Plutarch vorhandene Bild der Athena Polias auf der Akropolis zu Athen u. a. m Vgl. Plutarch bei Euseb. a. a. O

[18]) Ich verdanke die Abgüsse der Münzen Fig. 1. 2 u. 4 der nie versagenden Freundlichkeit des Herrn Dr. Imhoof-Blumer. Die uberaus seltene Goldmünze von Pergamon (Fig. 3) ist nach dem schönen Exemplar des Berliner Kabinets geschnitten worden. Der Revers der Bronze von Mylasa (Fig. 1) zeigt Geta's Brustbild, derjenige der Bronze von Ephesos (Fig. 4) Domitian, Caligula's Kopf die Münze von Samos (Fig. 2).

[19]) Lange meint freilich (S. 956), dass gerade das Schiefstehen der „Stäbe" jeden Gedanken an Binden ausschliessen müsse und dass an eine Befestigung der letzteren am Boden doch „schwerlich irgend ein Unbefangener glauben dürfte". Die Binden folgen indess bei der Schrägstellung nur den Conturen des Holzbildes selbst, wie man auch die Schleier dieser Xoana unterwärts einzuziehen pflegte. Davon weiter unten.

[20]) Diese Beispiele werden sich vermuthlich noch vermehren lassen. Ein unpublicirtes aus Magnesia, wo ebenfalls die Binden frei von den Armen herabhängen und die Troddeln in der Luft schweben, liegt mir durch Imhoof-Blumer's Güte in einem Ab-

zu bemerken, die Binden selbst scheinen wenigstens bei dem Herabild kostbar ausgestattet, etwa der Art, dass goldene Kugeln mit scheibenartigen Zwischengliedern abwechselnd an den Schnüren aufgereiht sind.

Auf ein anderes Zeugniss möchte ich noch aufmerksam machen, das für sich ebensoviel beweist, wie die angeführten Münztypen. Stephani[21]) hat ein ephesisches Amulett publicirt, eine kleine Terracottaplatte des Museums in Syrakus, welche eine Aedicula darstellt, in deren Mitte ein weibliches, mit Polos und Schleier geschmücktes Götterbild angebracht ist. Den übrigen Raum füllen unverständliche Buchstaben, die Stephani wohl mit Recht als die sog. *γράμματα Ἐφέσια* erklärt. Der ephesischen Göttin gleicht das Bild auch durch den scheibenartigen Aufsatz hinter dem Kopf. Hier tragen die seitwärts ausgestreckten Unterarme wiederum die kurzen, frei hängenden, in Troddeln oder ähnlichen Schmuck auslaufenden Binden, und es scheint selbst durch die Biegung der einen, während die andere gerade herabhängt, angedeutet zu sein, dass die wollene Binde sich leicht hin und her bewegen konnte. Die Buchstabenform weist auf das zweite oder erste vorchristliche Jahrhundert, das Zeugniss ist also älter als alle sonstigen Münztypen.

Dass diese Binden, Schnüre oder Kettchen nicht immer in gleicher Weise angebracht wurden, möchte man aus den Varianten des Münzbildes schliessen. Vielleicht waren sie zu Zeiten — denn es handelt sich, wie wir sehen werden, um einen beweglichen, abnehmbaren Schmuck — bis auf den Boden verlängert und hier befestigt. An Münztypen, die diesen letzteren Schmuck wiedergaben, konnten dann ungenau nachahmende Stempelschneider[22]), zumal solche, die von den Originalen nicht genauere Kenntniss hatten, sich leicht versehen; die Binden konnten sie in Stäbe verwandeln, was endlich dazu führte, dass man sie wie wirkliche Gebrauchsgegenstände der Göttin in die Hand gab[23]). Häufiger aber sind die modernen Zeichner an dem Versehen Schuld, und einmal ausgesprochen[24]) hat der Irrthum dann weiter gewuchert.

In der richtigen Deutung dieses Zierrathes hätte man, wie gesagt, nicht fehlgehen können, wenn die Münztypen von Samos[25]) zum Ausgangspunkte der Untersuchung gemacht worden wären. Sie zeigen in wechselnder Ausstattung ein aufrechtstehendes Götterbild mit hohem, sehr verschieden gebildetem Aufsatz, ein Bild, an dem nur ein Motiv durch alle Münzen unverändert bleibt, die seitlich vorgestreckten, bis zum Ellenbogen am Körper haftenden Arme. Zwei Typenreihen sind von Overbeck unterschieden worden, ein älterer, dem auch unsere Fig. 2 angehört: anscheinend schlichter aussehend, obgleich der Schleier den sorgfältiger durchgebildeten Exemplaren[26]) nicht fehlt, und ein jüngerer: von breiterer Anlage und besonders durch den faltenreichen, im Rücken herabhängenden Mantel oder Schleier ausgezeichnet. In dem älteren Typus ist dem unteren Theil der Figur mitunter eine eigenthümliche Schlankheit, einmal[27]) ein fast pfeilerartiges Aussehen gegeben, während andere ein lang nachschleppendes Gewand zeigen. Auf das Bedenken, ob hier überhaupt das alte Herabild von Samos dargestellt sei, konnte allerdings die viel reichere Bekleidung des auf der jüngeren Typenreihe vorkommenden Bildes führen. Und doch hat Overbeck mit Recht betont, dass im Tempel zu

druck vor. Er selber notirt mir eine kleine Bronze des Berliner Cabinets mit dem Xoanon der Artemis Astyrene, welche denselben Tänienschmuck hat.

21) *Mél. gréco-rom.* I p. 1 ff.

22) Deren gab es bekanntlich in Menge. Ich erinnere nur an die Verschlechterungen und Entstellungen, welche der Typus der flüchtenden Leto auf kleinasiatischen Münzen allmählich erleidet. Der Grundgedanke wird hier endlich in sein Gegentheil verkehrt (Schreiber, Apollon Pythoktonos Taf. 2).

23) So z. B. auf einer Bronzemünze des Commodus aus Cane in Mysien (Millingen, *anc. coins of greek cities* pl. V no. 5) und auf magnesischen Münzen (Denkm. d. alt. Kunst I, 2. 14). Nach solchen entstellten Münztypen — denn sollen wir uns die Göttin als auf Stäbe sich stützend, gleichsam an Krücken gehend, vorstellen? — scheint die kleine, jetzt von Lange (S. 957 Anm.) angeführte Bronze im Museo Civico zu Bologna gearbeitet zu sein. Es wird nicht angegeben, ob „die dicken, gebuckelten Stützen, die von den Händen gehalten werden", wirklich alt sind, während doch leicht die ganze Figur sich als modern erweisen könnte.

24) Wohl zuerst von Lucas Holstenius, *epist. de fulcris s. verubus Dianae Ephesiae*. Ganz verdorbene Abbildungen finden sich z. B. bei Millin, *Gal. myth.* pl. 30 ff., wo auch auf pl. 10. 37 das archaische Zeusbild von Mylasa seltsam verschnörkelt wiedergegeben ist.

25) Eine Auswahl der besten Stücke hat Overbeck (Kunstmythologie. Hera Münztaf. I) in guten Abbildungen bekannt gemacht. Ich habe auch den reichen, von ihm gesammelten Apparat benutzen können.

26) Overbeck Münztaf. I Fig. 1. 3, vielleicht auch unsere Fig. 2.

27) In der von Postolakka, *Κατάλ. τῶν ἀρχ. νομισμ.* Taf. V no. 1001 publicirten Münze der samischen Colonie Perinthos (ein verwandtes Exemplar bei Overbeck a. a. O. Fig. 10). Die Colonisten pflegen eine Nachbildung des Cultbildes der Mutterstadt mit sich zu nehmen, daher erscheint das samische Xoanon auch auf Münzen von Perinthos.

Samos das uralte, dem Aegineten Smilis zugeschriebene Cultbild bis in späteste Zeiten in den alten Ehren erhalten blieb. Von einem neueren Bilde, welches das alte wenigstens auf den Münzen hätte verdrängen können, ist nichts überliefert und eine selbständige Umänderung des einen Typus in den so beträchtlich abweichenden anderen ist einem Stempelschneider nicht zuzutrauen. Das Räthsel löst sich aber, wenn man von der äusseren Umhüllung absieht und den cylinderartigen Charakter der eigentlichen Figur allein ins Auge fasst. Er zeigt sich besonders deutlich in Fig. 5 und 6 der jüngeren Typenreihe auf Overbeck's Münztafel, besser noch auf Abgüssen und Abdrücken, ist aber auch in der älteren Reihe, wie oben erwähnt, wenn auch weniger bestimmt angedeutet. Eine Vergleichung mit zwei ebendort abgebildeten Münzen von Hypaepa in Lydien (Fig. 12) und Apamea in Phrygien (Fig. 11) erleichtert die Erklärung. Hier ist die konische, nach unten zu sich verjüngende Form der Bilder unverkennbar. In Fig. 12 scheint der Unterkörper nur aus einem dünnen Cylinder zu bestehen, aber faltige Kleider, wie sie archaische Kunst gar nicht hervorbringen kann, legen sich darüber, ein kurz geschürzter, gegürteter Oberrock deckt den Leib, und im Rücken ist, vom Kopfaufsatz ausgehend, ein weiter Mantel oder Schleier faltenreich ausgespannt. Dieselbe Bekleidung verändert nun auch das samische Cultidol, indem von dem vielfachen Ornat bald hinzugethan, bald weggelassen ist[28]). Eine dreifache Umhüllung scheint am häufigsten wiederzukehren: die Bekleidung des eigentlichen konischen Bildes, dessen Brust kreuzweis mit geknoteten Wollenbinden oder mit kostbaren Schmuckketten überzogen ist, ein shawlartiger, in mehreren Reihen oder Wülsten quer um Brust und Hals gelegter Zierrath, endlich der breit ausgespannte Schleier, der manchmal, die einwärts geneigten Conturen des Pfeilerbildes begleitend, nach den Füssen zu eingezogen ist.[29]) Derselben Richtung folgen oft die Schnüre oder Kettchen, welche von den Armen zu Boden hängen und die sich als Theile jenes reichen Kleiderschmuckes zu erkennen geben. Eine besondere Pracht scheint aber in der Ausstattung des Kopfes durch Aufsätze von wechselnder Form[30]), durch Binden oder Gehänge und durch den eigenthümlichen, nimbusartigen Kopfputz[31]) entfaltet worden zu sein. Schon Overbeck hat auf diese Bestandtheile der Bekleidung des samischen Bildes aufmerksam gemacht, auch die wechselnde Weite derselben von einer beträchtlichen Fülle bis zu grosser Knappheit und Enge hervorgehoben, aber den Gedanken an wirkliche, dem Holzbilde übergezogene Kleider doch nicht für zwingend gehalten. Es liegt hier jedoch einer der Fälle vor, wo die Kunstarchäologie sich mit dem Gebiet der Sacralalterthümer berührt und aus diesem wichtige Aufschlüsse erhalten kann.

Ein Ueberblick über die erste Entwickelung des Cultbildes macht es klar, dass das kunstvoll ausgestattete, anthropomorphisch gestaltete Agalma weder die erste Form desselben, noch überhaupt eine spontane Schöpfung des griechischen Kunsttriebes ist. Eine älteste Epoche pelasgischer Naturreligion begnügte sich noch, an Stelle umfriedigter Tempel, mit Berghöhen, Grotten und Hainen als einfachsten Stätten des Cultus, und sie verehrte Naturobjecte, vor allem die heiligen Bäume und deren Residua, Hölzer ganz primitiver Gestalt, als Sitz des göttlichen Numen[32]). Solcher *βαίτυλοι* oder *ἀργοὶ λίθοι*, solcher *δόκανα* oder *σανίδες* kannte die historische Zeit noch eine grosse Anzahl, sie behalten im Cultus oft gleiche Geltung wie die neben sie tretenden, formvollendeten Cultstatuen einer jüngeren Epoche. Der Uebergang von dem anikonischen Idol zu dem eigentlichen Cultbild kann sich nur ganz allmählig vollzogen haben, seine einzelnen Phasen sind noch wohl erkennbar. Einer der stärksten Factoren im religiösen Leben aller Völker, die Scheu am Herkömmlichen zu ändern, trat hier in Conflict mit dem Wunsche, ein Abbild

[28]) Das inschriftliche Inventar des Heraion zu Samos, welches die Einzelheiten deutlicher macht, wird weiter unten besprochen werden.

[29]) Overbeck a. a. O. Fig 11. *Numism. Chron* N. S. XV pl. 2, 4. Denkm. d. alt. Kunst I, 2. 8.

[30]) Auf Overbeck's Munztafel ist eine Zusammenstellung der auf den Munzbildern vorkommenden Formen dieses Polos (Fig a-g) gegeben

[31]) Auch dieser Aufsatz — meist einem Kreisausschnitt ähnlich und auf den Schultern aufruhend — ist kein Bestandtheil des eigentlichen Bildes, sondern hinzugefugter Zierrath, wird daher verschieden gebildet, auch ganz weggelassen. Dasselbe gilt von dem ephesischen Tempelbilde (*Numism. chronic.* N. S. XX pl. 9, 2—6, unser Munzbild Fig. 4), dessen statuarische Nachbildungen ihn meist beibehalten (z. B. Clarac 561, 1198. 562 B, 1198 C. 564 C, 1198 A. D. a. K. I, 2. 12), und von andern Holzbildern, die diesem Typus angehören.

[32]) Boesigk, *de baetylis*. Berl. 1854. Boetticher, Der Baumkultus der Hellenen. Overbeck, Berichte d. sächs. Ges. d. W. 1864 S. 154 ff. Baitylen finden sich auch auf Münzen dargestellt (Lenormant, *Nouv gal. myth.* pl. 8 no. 13. Daremberg-Saglio I S. 643 ff.).

der leiblich gedachten Gottheit zu gewinnen, daher scheint der Bildnertrieb sich lange Zeit mit einiger Zurechtmachung jener formlosen Idole begnügt zu haben. Das berühmte *σκῆπτρον* des Agamemnon, auch als *δόρυ* bezeichnet, kann — wie der regelrechte, ihm zu Chaironeia eingerichtete Cult beweist — nur ein derartiges, etwas verschöntes Holzidol gewesen sein.[33]) Ein *κίων κωνοειδής* bleibt noch in historischer Zeit das gewöhnliche Cultmal des strassenhütenden Gottes, wird aber, weil nicht bestimmt charakterisirt, verschieden gedeutet, meist als Apollon Agyieus, anderwärts als Hermes oder Dionysos[34]).

Dann wird aus dem Holz des heiligen Baumes oder aus den bereits vorhandenen *δόκανα* oder *σανίδες* in primitivster Weise das Götterbild herausgeschnitzt, aber dabei soviel als möglich von der alten Form des Baumstammes und von dem Material desselben beibehalten, denn der Stoff war noch werthvoller als die Kunstform und in ihm allein eine Gewähr für die Wirksamkeit, die *ἐνέργεια*, des Bildes gegeben. Die Holzart der Xoana ist daher durchgängig bedeutungsvoll. Nur in einem Baume bestimmter Gattung mag die Gottheit ihren Wohnsitz nehmen (wie Zeus zu Dodona in der Eiche), aus diesem allein darf das Cultbild geschnitzt werden, so dasjenige des Dionysos und des Priapos aus Feigenholz, Bilder des Pan aus Buchen-, der Aphrodite aus Myrtenholz u. s. w.[35])

So entstanden jene ältesten, uns aus Münzbildern bekannten Xoana, Bilder von tubusartiger oder konischer Gestalt, an denen nur oberwärts die menschenähnliche Bildung in angefügten Theilen deutlich wird. Der Uebergang des anikonischen Idols in ein solches Agalma ist gerade für das oben betrachtete Cultbild des samischen Heratempels ausdrücklich bezeugt: anfangs eine *ἄξοος σανίς*, wurde es — deutlich wird gesagt, eben dasselbe Cultusobjekt — später von der Hand des Smilis, wie Kallimachos[36]) sagt, in ein *ἔργον εὔξοον* verwandelt, was Aëthlios[37]) genauer mit den Worten bezeugt *ὕστερον δὲ ἐπὶ Προκλέους ἄρχοντος ἀνδριαντοειδὲς ἐγένετο*. Auch in Korinth befanden sich nach Pausanias 2,2,6 zwei alterthümliche Xoana des Dionysos, die unterwärts vergoldet, im Gesicht roth angestrichen waren und der Tradition nach aus dem Holze eines heiligen Baumes geschnitzt worden sein sollten. Aehnliches berichtet er aus Theben (9, 12, 4), wo das angeblich vom Himmel stammende Holzidol von einem Künstler Polydoros mit Erzbekleidung versehen worden war.

Eigentlichen Kunstwerth werden solche Cultobjecte schwerlich gehabt haben. Die Heiligkeit des *βρέτας* konnte durch das Ungewöhnliche des Aussehens nur vermehrt werden, und wo es sich besonders stark bemerklich machte, erfand die Legende, um jeden Gedanken an Menschenwerk abzuweisen, die Auskunft, dass es vom Himmel gefallen, dass es von Hephaistos oder von grauer Vorzeit angehörenden, mit wundersamer Kunst begabten Meistern, wie Daidalos, gearbeitet worden sei[38]). Ganz formlos noch ist das mit Kleidern behangene alterthümliche Agalma, welches Münzen verschiedener lydischer Städte darstellen[39]). Hier sind anscheinend nur die vorgestreckten Unterarme, welche aber durch das übergeworfene Gewand verhüllt sind, und die unter letzterem hervorkommenden Füsse menschenartige Theile; das übrige ist sammt dem etwas zugestutzten Kopfende vermuthlich in der rohen Form des heiligen Balkens gelassen, und da weder Haltung noch Gesichtszüge das Wesen der Gottheit aussprachen, so scheint man durch Aehren- und Mohnsträusse, die reahter an dem Idol angebracht wurden (vgl. Anm. 44), auf den Wirkungskreis derselben hingewiesen zu haben.

Nicht wenige dieser Bilder erhielten verstärkte Kraft durch regelmässig vorzunehmendes Uebertünchen mit den Stoffen, die gleichsam heilige Materie des Gottes waren. So wurde das alte Schnitzbild der Athena Skiras mit weisser Erde.

33) Paus. 9, 40, 11 u. 12. Hom. Il. 2, 100 ff.

34) Harpokr. v. *ἀγυιᾶς*. Wieseler, *Ann. dell' Inst.* XXX p. 222 ff.

35) Die Bestimmungen sind natürlich lokal verschieden. Auf Naxos war das Bild des Dionysos Bakcheus als des Weingottes aus Weinrebe, das des Dionysos Meilichios aus Feigenholz, weil man ihm die Obhut über die Feigenbäume beilegte (Athen. III S. 78). In Kyllene war für das *ξόανον* des Hermes Holz eines *θύον* genannten Baumes verwendet (Paus. 8, 17, 2) und für die epidaurischen Bilder der Damia und Auxesia schrieb das delphische Orakel ausdrücklich Olivenholz vor (Herod. 5, 82). Vgl. auch Müller, Handb. d. Arch. § 308.

36) Kallimachos bei Euseb. *Praep. ev.* 3, 8.

37) Bei Clem. Alex. *Protrept.* 4, 46.

38) Paus. 1, 26, 6; 2, 23, 1; 7, 19, 6. Eurip. Iph. T. 986. Act. Apostol. 19, 35. Auch der Name des Smilis hat den Gedanken an mythische Dichtung angeregt, der aber ohne Verdoppelung der Persönlichkeit nicht aufrecht erhalten werden kann. Auf die naheliegende Parallele, welche Aussehen und Geschichte vieler Madonnen- und Christusbilder geben, braucht nur hingewiesen zu werden.

39) Overbeck, K. M., Demeter u. Kora, Münztafel 8 Fig. 1—4.

der *γῆ σκιῤῥάς*, die für die Oelbaumzucht besonders geeignet war, das Bild des Artemis Alpheionia mit dem Alpheiosschlamm angestrichen, Bilder des Dionysos mit Hefe oder statt dessen mit Mennig eingerieben[40]). Was die Kunst weiter hinzufügte, war äusserlicher, angelegter Schmuck, welcher in geheimnisvoller Symbolik auf das Walten und Wirken der Gottheit anspielen konnte, wie am reichlichsten an dem Bilde der ephesischen Artemis geschehen ist. Solche Embleme liessen Form und Material des alten Idols im wesentlichen unverändert; sie waren nur Rahmen und Verbrämung des Allerheiligsten. Als Bathykles von Magnesia den Auftrag erhielt, dem altehrwürdigen Cultbild des Apollon zu Amyklae künstlerischen Schmuck zu verleihen, musste er sich, obgleich das Bild dafür gar nicht geeignet war, damit begnügen, zur Andeutung der göttlichen Würde einen Thron um dasselbe aufzurichten[41]). Das Bild selbst, ein säulenartiges, nur durch Ansetzung von Kopf, Armen und Füssen menschenähnlich umgestaltetes Idol, durfte in keiner Weise angetastet werden; ja, in einem anderen Falle widersetzt sich die Gottheit energisch durch Traumgesicht der verschönernden Umänderung ihrer Bildsäule[42]).

Diese religiösen Bedenken, der Wunsch, dem Mangel der Formen doch möglichst abzuhelfen, vor allem die Rücksicht auf das im Holzbild wohnende Numen führten auf einen Ausweg, der auch in christlicher Zeit gerade bei den rohesten, unförmlichsten Madonnenbildern unzählige Male eingeschlagen worden ist — zur Bekleidung der Xoana mit kostbaren Stoffen, zur Ausstattung mit wirklichen Gewändern. Kunstvoll gewirkte Brokatkleider, Geschmeide und anderer Zierrath musste den formlosen Rumpf des Bildes verdecken, so dass nur die plastisch gebildeten Theile, Kopf, Hände und Füsse, frei blieben. Oft waren selbst Arme und Füsse verdeckt (oder gar nicht vorhanden), wie in dem lydischen, auf Münzen dargestellten Idol und an anderen, die Pausanias erwähnt[43]). Oder man hatte Sträucher um das Bild gepflanzt, es mit Blättern und Kränzen umwunden, so dass wiederum nur das Haupt sichtbar blieb[44]). Cultbilder in Kleider gehüllt, die natürlich je nach den Umständen mehr oder weniger prächtig waren, sah Pausanias noch an vielen Orten. So im Asklepieion zu Tithane[45]) ein altes Bild des Gottes, unkenntlich aus welchem Stoffe, bekleidet mit einem weissen Chiton von Wolle und einem Himation. Daneben ein Bild der Hygieia ganz mit Binden von babylonischem Gewebe umwunden und mit Haarlocken frommer Tempelbesucherinnen behangen. Für den amyklaeischen Koloss des Apollon webten spartanische Frauen alljährlich einen Chiton in einem besonderen, davon benannten Gebäude[46]). Aehnliches wird von Pausanias anderwärts berichtet und einmal selbst aus späterer Zeit[47]) ein

40) K. O. Müller, Kl. d. Schr. II, 150 f. Beispiele für Dionysosbilder giebt Paus. 2, 2, 6 (Korinth): 7, 26, 11 (Phelloe): 8, 39, 6 (Phigalia). Auch für Rom ist ähnliches bezeugt (Plin. N. H. 33, 111. 35, 157. Plut. *Q. Rom.* 98).

41) Paus. 3, 19, 1. Das Gold des Kroisos (P. 3, 10, 8. Herod. 1, 69) ist, meine ich, eben für den vermuthlich chryselephantinen Thron verwendet worden: denn an Aufstellung des Bildes im Freien (Overbeck, Gesch. d. Plast. I³ S. 75), welche diese Technik unmöglich gemacht hätte, ist gewiss nicht zu denken. Das Schweigen des Pausanias kann hier, wie in ähnlichen Fällen, nichts beweisen. Dagegen spricht die Bedeutsamkeit des Bilderschmuckes (Muller, Dorier I² S. 358) dafür, dass der Erzkoloss (vielleicht schon eine später hinzugefügte Hülle für das darin befindliche heilige Holzidol) das Cultbild war, also natürlich im Tempel des amykläischen Apollon, des Stammgottes der Lakedämonier, stehen musste. Den Standplatz im Freien pflegt Pausanias bei Cultbildern als auffälligen Umstand besonders anzugeben (z. B. 3, 10, 7). In derselben Weise, wie zu Amyklai, hatte man zu Ainos das alterthümliche, hermenartige Idol des Hermes auf einen reichverzierten Thron gesetzt, den sammt dem Bilde die Münzen der Stadt wiedergeben (Stephani in den *Mélanges gréco-rom.* I p. 194 ff. v. Sallet's Zeitschr. f. Num. V S. 179). Letzteres Beispiel macht übrigens, was neuerdings bestritten worden ist, mehr als wahrscheinlich, dass die Anfänge der Hermenbildung wirklich in diese Uebergangszeit der anikonischen zu der ikonischen Periode fallen.

42) Paus. 3, 16, 1. Eine Priesterin des Leukippidendienstes in Sparta hat dem einen der beiden Cultusbilder einen schöneren Kopf aufgesetzt; *τὸ δὲ ἕτερον (πρόσωπον) μὴ καὶ τοῦτο ἐπικοσμεῖν αὐτὴν ἀπεῖπεν ὄνειρον.*

43) Overbeck K. M., Demeter u. Kora Münztafel VIII, 1—4. Paus. 2, 11. 3.

44) So war ein Bild des Dionysos Akratophoros in Phigalia unterwärts durch Lorbeergebüsch und Epheuranken verhüllt und nur das roth angestrichene Gesicht freigelassen (Paus. 8, 39, 6). Ein pfeilerartiges Agalma des Dionysos von Epheu umrankt und von Mänaden umschwärmt findet sich auf einer Vase (D. a. K. II 46, 583). Auch dem alterthümlichen, mit einem Schleier umhängten Idol der Demeter auf Münzen des Demetrios III. (Overbeck a. a. O. Munztaf. VIII, 5) sind Aehren angesteckt und Sträusse in die Hand gegeben.

45) Paus II, 11, 6. Eine grössere Zusammenstellung giebt Schubart im Rhein. Mus. N. F. XV S. 111 ff. Vgl. auch J. Martha, *Les sacerdoces athéniens* (*Bibl. des écol. franç. d'Athèn. et de Rome* XXVI) p. 47 ff.

46) Paus. 3, 16, 2. Wahrscheinlich hat auch die Artemis Chitone (*Χιτωνέα, ἡ ἐν χιτῶνι*, ion. *Κιθωνέα*), deren Bild aus dem Holz fruchtreicher Bäume bestand (Müller, Dorier I² S. 385), von der Bekleidung ihres Xoanon den Beinamen.

47) Paus. 7, 23, 5, ein Bild der Eileithyia, deren Rechte eine

Akrolith angeführt, ein Werk des Damophon von Messene, welches von Kopf zu Füssen in ein feines Gewand eingehüllt war.

Die Erneuerung des Kleiderschmuckes bildete überall einen Theil des Tempelrituals. Mit der Reinigung des Tempels und des Bildes, an die so viele Legenden und Feste anknüpfen — ich erinnere nur an die attischen Kallynterien und Plynterien — hängt auch die Neubekleidung des Xoanon zusammen, bei welcher in reichen Culten eine Menge von Priesterchargen in Thätigkeit trat[48]). In Argos giebt sie dem Fest der Hera den Namen (*Ἐνδυμάτια*, das Ankleidefest); es konnte, wenn es ein öffentliches war, nur mit der Wiedereröffnung des Tempels in Verbindung stehen[49]). Die abgenommenen Kleider, auch Weihegaben, die man vielleicht nur vorübergehend an dem Bilde anbrachte, wurden im Tempelschatz aufbewahrt und konnten allmählig zu einer besonderen Garderobe der Gottheit anwachsen. Einige inschriftlich erhaltene Inventare geben darüber genauere Auskunft, das eine gerade über den Kleiderschatz der Hera von Samos, wie er Ol. 108, 3 (346/5 v. Chr.) beschaffen war[50]). Die Schatzmeister der Göttin, deren nach dem Vorbilde Athens zehn jährlich wechselnde eingesetzt waren, mustern am ersten Tag der Uebergabe zunächst den *κόσμος τῆς θεοῦ*, der Garderobestücke aller Art enthält. Obergewänder (*κιθῶνες, περιβλήματα, ἱμάτια*), dann allerlei Kopfbedeckungen (*μίτραι, σφενδόναι, κεκρύφαλοι*), ferner Halstücher (*ἡμιτύβιον*), Gürtel, Schleier, Kopfkissen und teppichartige Zeuge oder Vorhänge (*παραπετάσματα, αὐλαῖαι*) aus verschiedenen Stoffen, in verschiedenster Farbe, mit Figuren und Ornamenten bestickt und mit Troddeln und Franzen ausgestattet. Es wird angegeben, welche Gegenstände am Bilde selbst angebracht sind, bei einigen Stücken auch der Zustand notirt, in dem sie sich befinden[51]).

Wenden wir uns nach diesen Vorerörterungen zu unseren Münztypen zurück, so ist für deren Erklärung nun jede Schwierigkeit gehoben. Sie zeigen uns die Bekleidung der Xoana in ihrer wechselnden Erscheinung; die Münzbilder von Samos die reichste Ausstattung — denn Hera war hier *nubentis habitu,* als die Hochzeiterin[52]), darzustellen —, eine viel schlichtere die Münze von Ephesos (Fig. 4). Wieder anders ist die Bekleidung auf den Münzbildern von Apamea und Hypaepa, ferner diejenige des Bildes auf einer Münze von Eusebeia in Kappadokien[53]), wie ja überhaupt nun nicht mehr zweifelhaft sein kann, dass diese Münztypen nicht sämmtlich auf den Namen Hera von Samos und Artemis von Ephesos getauft werden können. Durch ähnliche Bekleidung erhielten auch ganz verschiedene Bilder ein verwandtes Aussehen, noch dazu, wenn die Stempelschneider sich mit schablonenhafter Andeutung begnügten. Andererseits scheint die Ausstattung in manchen Tempeln sich nicht gleich geblieben zu sein, z. B. in Samos und Aphrodisias[54]) gewechselt zu haben, und auch an die Möglichkeit wird man denken dürfen, dass an Festtagen eine andere, prächtigere Tracht, als die gewöhnliche war, dem Bilde umgelegt wurde.

Eigenthümlich ist der Zierrath des Münzbildes

Fackel hielt, während die Linke vorgestreckt war. Ob nur eine Wiederholung eines archaischen Typus?

48) Im Cult der Athena Polias zu Athen war z. B. ausser den *ἐργαστῖναι* als Verfertigerinnen des Peplos, der *Κοσμώ* und *Τραπεζώ*, den *πλυντρίδες* oder *λουτρίδες*, dem *κατανίπτης* vielleicht auch ein besonderer *στολιστής* (CIG. 481. CIA. III, 162. 699) angestellt, wenn dieser nicht vielmehr einem Isiskult angehört. Vgl. dazu O. Müller, Kl. d. Schr. II S. 154 f. In delischen Inventaren werden *κοσμηταί* beiderlei Geschlechts erwähnt, welche bei festlichen Gelegenheiten die Toilette des Cultbildes zu besorgen haben (*Bull. de corr. hell.* 1882 p. 102 ff.).

49) Plut. *De mus.* 9. Die bei dem Reinigungsacte fungirenden Priesterinnen waren die *Ἡρεσίδες* (Etym. M., Hesych. s. v.) Das Gewand der Göttin hiess *πάτος* (Hesych. s. v.).

50) C. Curtius. Inschriften und Studien zur Geschichte von Samos. Progr. Lübeck 1877 (Rh. Mus. N. F. XXIX S. 159 ff.) Dazu Nachträge und Berichtigungen von U. Köhler, Mitth. VII S. 367 ff.

51) So heisst es Z. 18 *μίτρη .... ταύτην ἡ θεὸς ἔχει*, Z. 19 *σινδονίσκη ἣν τῇ θεῷ παρατιθέασι*, Z. 28 29. 31 *κιθῶνες ... τούτους ἡ θεὸς ἔχει*.

52) Varro bei Lactant. *Inst.* I. 17. Ein Brautfest waren die *Τόνεια*, deren Namen Menodotos falsch als auf die Fesselung des Bildes bezüglich, richtiger Welcker (zu Schwenck, Andeutungen S. 275 ff.) aus den *τόνοι*, den Brautfackeln, erklärt hat.

53) Die ersteren bei Overbeck K. M., Hera. Münztafel I no. 11. 12 (wo im Text S. 17 schon die Unsicherheit der Beziehung auf Hera erkannt ist). Lenormant. *Nouv. gal. myth.* pl. 12. 13. Letztere bei Millingen. *Anc. coins of greek cities and kings* pl. 5. 20.

54) Eine von Millingen. *Sylloge* pl. 2. 45 publicirte Münze von Aphrodisias zeigt in einer Kapelle das alterthümliche, unten konisch zulaufende Idol der Aphrodite, mit dem in parallelen Linien den Körper umziehenden Schleier, in der Rechten einen Spiegel (?), am Boden zwei Eroten (?). Dasselbe Cultbild ist wohl auch auf der von Kenner, Sammlung Florian Taf. 4, 13 abgebildeten Münze dargestellt, da es durch Polos und ausgestreckte Unterarme als archaisch erwiesen ist. Hier ist aber die Bekleidung in freierem Geschmack angeordnet. Vgl. auch Kenner a. a. O. Taf. 6, 2.

von Mylasa (Fig. 1). Eine Art Brustschild scheint vom Halse herabzuhängen, der übrige pfeilerartige Körper ist kreuzweis mit einem Netzwerk von Binden überzogen, ganz wie es an dem alterthümlichen Cultbild der Demeter in Stiris und an dem Bild der Hygieia zu Titane beschrieben wird[55]). Besondere Binden umwinden die Arme und laufen dann von der Mitte des Unterarmes zum Boden abwärts, wo wir sie uns befestigt zu denken haben. Am deutlichsten sind sie als freischwebende Schnüre oder Schmuckketten an dem samischen und ephesischen Münzbild (Fig. 2 und 4) sichtbar und so auch an der Münze von Pergamon (Fig. 3) dargestellt.

Darf ich hoffen mit diesen Untersuchungen eine grosse Reihe angeblicher Stützen aus der archaischen Kunst entfernt zu haben, so bleibt nur noch ein Zeugniss zurück, welches Lange neuerdings beigebracht hat. 'Ein besonders schönes Beispiel für die Verwendung der Handstütze in der archaischen Kunst — sagt er S. 957 — ist der delische Apollon des Tektaios und Angelion, den Furtwängler[56]) als Beizeichen auf attischen Tetradrachmen nachgewiesen hat.' Furtwängler hat jenen schon längst gelieferten Nachweis nicht für sich in Anspruch genommen und nur ein flüchtiger Blick auf das zu seinem Aufsatz abgebildete Münzexemplar konnte Lange zu der Behauptung verleiten, dass die Hand des Apollon, welche die drei Chariten trägt, auf einer Stütze ruhe. Bei genauerem Zusehen erkennt man nur eine stilartige Verlängerung des von der Hand gefassten Gegenstandes, welche mit dem darunter befindlichen Attribut — nach Furtwängler's wahrscheinlicher Erklärung einem Greifen — zusammenstösst. Die gegen den Augenschein vorausgesetzte Möglichkeit einer Fortsetzung dieses Stiles hinter dem Thier (dessen nach rechts ausweichende Conturen ihn sehen lassen müssten) verwandelte sich für Lange in eine Thatsache und er übersah, dass die sämmtlichen ausserdem, und zwar in allbekannten Werken, abgebildeten Exemplare dieses Münztypus[57]) eine ganz andere Erklärung geben. Apollon hält vielmehr ein eigenthümliches Griffbrett, dessen Handhabe in den geringeren Münzen etwas plump und lang, kürzer auf den besseren Exemplaren gestaltet ist, stets aber als unterwärts abbrechender Griff deutlich charakterisirt wird. Ich möchte nicht zur Erklärung für diesen seltsamen Gegenstand die Willkür des Stempelschneiders verantwortlich machen, der als Nothbehelf, da er die drei Figuren auf der Handfläche nicht unterbringen konnte, sich ein Tragbrett construirt habe, glaube vielmehr, dass man dieses immer in gleicher Form wiederkehrende Geräth auch im Original vorauszusetzen hat[58]).

Ueberblicken wir nochmals das Ergebniss der bisherigen Untersuchungen, so haben wir einfach zu constatiren, dass sich eigentliche Stützen von der Art der an der Parthenos vorausgesetzten weder in der archaischen noch in der perikleischen Zeit nachweisen lassen. Eine briefliche Mittheilung Imhoof-Blumers bestätigt mir ausserdem, dass „eigentliche Stützen, die nicht Attribute wären, soviel ihm bekannt, auf älteren Münzen und Münzbildern nicht vorkommen". Auch aus der späteren, hellenistischen Zeit giebt es nur ein vergleichbares Beispiel, das von Weil in v. Sallets Zeitschr. f. Numism. VIII S. 334 publicirte Münzbild der Aphrodite Stratonikis in Smyrna, und auch dieses zeigt eine wesentliche Abweichung. Neben der Göttin steht hier ein niedriger Pfeiler mit Basis und Kapitell geschmückt, auf welchen Aphrodite den tief gesenkten Unterarm auflegt, während sie mit dem linken Fuss auf den Untersatz des Pfeilers tritt. Die Stütze ist also in das ganze Motiv der Haltung hineingezogen, nicht hinweg, sondern als wirklich vorhanden zu denken und auch das Herabhalten der die Nike tragenden Linken nur als ein Benutzen des dabei stehenden Geräths zu erklären[59]).

55) Paus. 2, 11, 6 u. 10, 35, 10: *κατειλημμένον ταινίαις ἄγαλμα ἀρχαῖον εἴ τι ἄλλο, ὁπόσα Δήμητρι ἐς τιμήν.* Vgl. das *ἄγρηνον* des vaticanischen Torso Denkm d. alt. Kunst II, 49. 619. Anderwärts umwand man nur das Fussgestell des Bildes mit Binden (Paus. 8, 31, 8).

56) Arch. Zeit. 1882 S. 332 mit Abbildung der Münze.

57) Beulé, *Monn d'Athènes* p. 364 (vier Beispiele). Müller-Wieseler, Denkm. d. alt. Kunst II 11, 126.

58) Die Identificirung des Münzbildes mit dem Werke des Tektaios und Angelion halte ich für sehr wahrscheinlich; den Irrthum des Plutarch (*de mus.* 14), der rechts und links verwechselt, hebt die richtige Angabe des Macrobius (Sat. I, 17. 13) auf. Unsicher bleibt es einstweilen, ob die in dem delischen Tempelinventar (*Bull. de corr hell.* 1882 p. 129) hintereinander erwähnten Statuen eines Apoll und der drei Chariten sich auf das Werk der genannten Künstler beziehen. In diesem Falle müsste an Ausführung in Chryselephantin-Technik gedacht werden. Das Griffbrett weiss ich nicht zu erklären, oder dürfte man an ein ähnliches Kunststück, wie bei dem Apoll des Kanachos (Plin. N. H. 34, 75, vgl. Petersen, Arch. Zeit. 1880 S. 22 ff.) denken, an eine durch mechanische Vorrichtungen bewirkte Drehung der drei Figuren auf dem Griffbrett, zur Andeutung eines Chortanzes derselben?

59) Die übrigen von mir gesammelten Münzbeispiele (Ath. Parth S. 619 Anm) halten Stütze und Hauptfigur ganz auseinander. Die Nike wird nicht von der Hand der Gottheit getra-

Die Meinung Lange's, dass die unverhüllte, künstlerisch, d. h. durch den Gedanken des Kunswerkes nicht motivirte Stütze in der statuarischen Kunst seit ältester Zeit, ja in dieser besonders gewöhnlich sei, ist damit als ein Irrthum erwiesen, die stattliche Reihe angeblicher Analogien ist beseitigt und unsere Schlussfolgerung muss jetzt eine ganz andere werden. Phidias wäre, wenn die Stütze dem Parthenosbilde von Anfang angehört hätte, hierin nicht der „letzte grosse Repräsentant eines alten Compositionsprincips", sondern geradezu der Erfinder und für Jahrhunderte noch der einzige Verwender eines Nothbehelfs, den erst die römischen Copisten anstandslos unter die Hülfsmittel ihrer lahmgewordenen Technik einreihen. Die Bedenklichkeit dieser Annahme springt von selbst in die Augen. Sie wird aber vollends unmöglich, wenn wir die Grössenverhältnisse des erhaltenen Basisfundaments in Betracht ziehen.

In der Varvakionreplik ist der Basis, obgleich sie überall hart am Rande der für das Bild nöthigen Standfläche abschneidet, eine andere Ausdehnung gegeben, als der erhaltene Unterbau der Originalbasis zeigt. Jene nähert sich dem Quadrat, diese ist ein sehr lang gezogenes, quer gelegtes Rechteck. Misst man ferner den Abstand von der Rückseite der athenischen Replik bis zum vorderen Rand der Säule und berechnet daraus den gleichen für das Original vorauszusetzenden Abstand, so ergiebt sich das überraschende Resultat, dass die Säule über den Bathronrand des Originals hinausfallen müsste, also ursprünglich nicht vorhanden gewesen sein kann. Ich hatte mit Zahlen argumentirt, deren Richtigkeit Lange nicht anfechten kann. Er antwortet mit neuen Vermuthungen, wonach in einem wichtigen Punkte die Varvakionstatuette gar nicht massgebend sein soll.

Während er bisher und noch im ersten Theil derselben Recension die Zuverlässigkeit dieser athenischen Replik als unangreifbar hingestellt hatte, die Genauigkeit ihrer Proportionen und die der Wiedergabe aller Einzelheiten bis auf Aegisschnitt und Schlangenzierrath daran entschieden vertheidigte, findet er jetzt, dass der Copist am Hauptmotiv der Statue willkürlich geändert hat. Die Statuette, nimmt er an, wurde für eine bereits vorhandene Nische gearbeitet, die zwar hoch genug, aber so schmal war, dass die Basis an beiden Seiten verkürzt und der ursprünglich mehr auswärts gehaltene rechte Arm nach vorn gerückt werden musste. Den Beweis, dass es sich so verhalte, entnimmt er aus der Knappheit und Schmucklosigkeit der Seitenränder der Basis und daraus, dass die Rückseite der Copie vernachlässigt ist. Wie wenig zu einer solchen Annahme die sorgsame Behandlung der Seitenansichten stimmt, ist schon von anderer Seite hervorgehoben worden[60]). Auch könnte es seltsam erscheinen, dass ein Copist einer schmalen Nische wegen das Motiv seiner Figur geändert haben soll, statt sie einfach etwas kleiner zu machen oder die Nische erweitern zu lassen. Aber Lange beruft sich (S. 955) noch auf andere Beobachtungen, nämlich erstens, dass bei der jetzigen Stellung die Nike zu weit nach innen fliege und zweitens, dass die Säule jetzt in der genauen Vorderansicht zu nahe an die Figur herantrete, um als symmetrische Compensirung von Schild und Schlange aufgefasst werden zu können. Das letztere Argument werden wir ausser Spiel lassen müssen, weil es die Ursprünglichkeit der Säule, welche erst zu erweisen ist, zur Voraussetzung hat. Das andere bezeugt bei nächster Betrachtung der Statuette in genauer Vorderansicht[61]) doch nur eine minimale Abweichung von der erforderlichen Richtung, die nicht stark genug ist, um bei der Schwäche der andern Gründe darauf allein den Schluss zu bauen, dass der Arm vom Copisten einwärts gedreht sei und eigentlich mehr zur Seite stehen müsse. Einige Ungenauigkeit in diesem Punkte scheint mir so wenig auffällig, wie andere Fehler und Flüchtigkeiten des Copisten, die uns früher begegnet sind. Für die Wirkung der Nike ist die Auswärtsdrehung jedenfalls nicht nöthig, denn auch in der gegenwärtigen Haltung der Hand behält sie für die directe Vorderansicht zum allergrössten Theil einen freien Hintergrund, welcher das Deutlichwerden ihrer Conturen verbürgt. Nur der linke Vorderarm mit dem darüber liegenden Gewandstück fällt für den Blick mit dem rechten Oberarm der Athena zusammen[62]). Am wenigsten

gen, sondern ist auf eine isolirte hohe Säule gestellt. Es ist also unrichtig, wenn Lange behauptet, dass der Einfluss der phidiasischen Stütze in den Münztypen kleinasiatischer Städte sichtbar sei.

60) R. Weil in v. Sallets Zeitschr. f. Numism. VIII. S. 335.

61) Dass der Beschauer der Copie nicht an den weiten Abstand gebunden war, welchen der Tempelbesucher der Schranken wegen nehmen musste, wird man mir zugeben

62) Man kann, wie mir selbst (Ath. Parth. S. 620) begegnet ist, durch die das Bild etwas nach rechts verschiebenden Vorderansichten der Statuette in den Mitth. 1881 Taf. 1 und Ath. Parth. Taf. 1 leicht zu falschen Folgerungen verleitet werden. Eine grosse, von Berlin aus verbreitete photographische Auf-

aber kann ich eine Schlussfolgerung für zulässig halten, welche Lange zwar nicht ausspricht, aber deutlich durchblicken lässt, wonach die Rechte der Athena zur Seite ausgestreckt gewesen sein müsse, zu dem Zweck den grossen, freien Raum neben dem Bilde zu füllen. Denn ich meine, die Haltung der Figur wurde nicht durch die Basis bedingt, letztere vielmehr nach dem Bilde zugeschnitten. Einen zwingenden Grund für die jetzt geforderte Aenderung des Motivs der Varvakioncopie kann ich nach alledem nicht auffinden. Indess werde ich, um jeden Einwand abzuschneiden, bei den folgenden Berechnungen auch Lange's Annahme, dass der rechte Arm der Athena etwas stärker auswärts gedreht gewesen sei, in Berücksichtigung ziehen. Nur eine unnatürliche, eine Zwangslage hervorbringende Drehung des Armes muss ich von vornherein für ausgeschlossen halten.

Eine zweite Forderung, die Lange aufstellt, betrifft das Höhenmaass des Originals. Die Angabe des Plinius (26, vermuthlich attische, Ellen = 12,01 m.) lässt ungewiss, ob sie auf die Statue sammt Basis oder auf erstere allein zu beziehen sei. Ich hatte die Unsicherheit jeder genaueren Bestimmung betont, aber letztere Auffassung vorgezogen, weil meiner Ansicht nach nur die Figur für sich zu Vergleichungen aufforderte und die Maasse des Postamentes, wenn sie irgend ein Interesse erregt hätten, vermuthlich ebenso für sich angeführt worden wären, wie die Angabe der Höhe der Nike. Michaelis' Berechnung der Cellahöhe[63]) lässt doch für den Ansatz einigen Spielraum, zumal wenn man die geringe Höhe der Basis[64]) und das Beispiel des olympischen Zeus, welcher bis nahe an die Decke reichte (Strabo VIII p. 353), in Anschlag bringt. Erhob sich die Statue mit der Spitze ihres mittleren, sehr hoch aufragenden Helmbusches bis etwa über 13 m. Höhe, so kam dieser der Decke zwar ziemlich nahe, aber der Helm selbst blieb immer noch in ansehnlicher Entfernung, welche die dicht vor dem Bilde beginnende Dachöffnung noch fühlbarer machte. Lange entscheidet sich jedoch aus einem hinfälligen Grunde[65]) für die andere Alternative, setzt also die Gesammthöhe des Werkes (Statue und Basis zusammen) auf 12 m. an, so dass die Höhe der Statue allein, mit Hülfe der athenischen Replik berechnet, 10,815 m. betragen haben würde. Ich werde auch diesen Ansatz berücksichtigen, obgleich ich ihn für unrichtig halte.

Berechnen wir nun die Dimensionen des Originals, so stellt sich nach meiner früheren, auch jetzigen Auffassung die Entfernung von dem hinteren Statuenrande bis zum vorderen Rande der Säule, welche ich nach der für Lange günstigsten Messung auf 0,282 m. in der Copie bestimme[66]), für das Original auf 3,63 m. Nehmen wir Lange's Voraussetzungen an, so muss ohne Veränderung der Armhaltung der Abstand 3,272 m. betragen haben; ja selbst eine äusserste Auswärtsdrehung des rechten Armes bis auf 127° zugegeben — gegenwärtig beträgt der Auslagewinkel des Armes gegen die horizontale Brustlinie, welche parallel zur vorderen Sockellinie angenommen wird, 95° —, würde der Säulenabstand in der Copie immer noch nach meinen Ansätzen 3,131 m., nach denen Lange's 2,819 m. betragen. Da nun aber der Basiskern nur 2,36 m. Tiefe hat und das Colossalbild rückwärts auch nicht bis hart an den Rand desselben vorrücken durfte, wenn die Stabilität nicht Gefahr laufen sollte, so ist erwiesen, dass die Säule auf ihm keinesfalls unterzubringen war.

Die Differenz wird noch deutlicher, wenn wir uns ganz streng an das Vorbild der neuen athenischen Replik halten und deren hinteren Rand in Anschlag bringen. Die Breite des hinter der Statuette freigelassenen Randes vergrössert sich gegen Schlange und Schild zu nicht unbeträchtlich, im

nahme in directer Vorderansicht bestätigt dagegen auch ohne Prüfung des Gipsabgusses die obigen Angaben.

63) Michaelis (Parthenon S. 272) meint, die Cella könne im Innern kaum höher als 13—14 m. gewesen sein, indem er für die Celladecke dieselbe Höhe voraussetzt, welche die sämmtlichen übrigen Decken des Tempels haben (a. a. O. S. 24). Die Gebälk- und die ihr entsprechende Deckenhöhe beträgt aber nach Semper 15,5 m., wonach Michaelis' Ansatz zu niedrig gegriffen wäre.

64) Ich glaube, dass Lange's Berechnung (Mitth. VI, S. 58), der die Verhältnisse der Varvakionreplik zu Grunde liegen, ungefähr das Richtige trifft. Danach war die Basis 1,195 m. hoch. Vgl. meine Abhandlung S. 605 mit Anmerkung.

65) Lange meint (S. 940), dass die Höhe der Nike in der athenischen Replik auch eine Bestätigung für Michaelis' Annahme (dass sich Plinius' Angabe auf Statue sammt Basis beziehe) ergebe. Er übersieht aber, dass Pausanias die Höhe der Nike am Original nur ungefähr (*καὶ Νίκη ὅσον τε τεσσάρων πηχῶν*) angeben kann und dass das Fehlen des Kopfes der Nike in der Nachbildung eine genaue Berechnung ihrer Grösse nicht zulässt.

66) Ich habe, um jede weitere Polemik über obige Berechnungen möglichst zu verhindern, die wahrnehmbare Ausweichung der Säule (Ath. Parth. S. 626 Anm.**) ausser Spiel gelassen, auch den Abstand der Säule von der Rückseite der Statue, der in jener Abhandlung zu 0,29 m. angenommen ist, diesmal geringer (zu 0,282) angesetzt. Daher die Differenz der jetzigen Berechnung von der früheren. Messungen und Berechnungen sind von einem mir befreundeten Techniker nachgeprüft worden.

Durchschnitt (in der Mitte) beträgt sie 0,035 m., was für das Original 0,45 m. (nach Lange's Ansätzen 0,406 m.) ausmachen würde. Diese Randbreite zu den oben berechneten Abständen hinzugefügt, ergiebt nach der jetzigen Armhaltung eine für die Säule nöthige Gesammttiefe der Basis von 4,08 m. (nach Lange 3,678 m.), bei der äussersten Armdrehung aber 3,581 m. (nach Lange 3,225 m.). Zur Unterbringung der Säule würde also auch, wenn man die von Lange jetzt geforderte beträchtliche Armdrehung zulassen wollte, auf der vorhandenen Basis, die nur 2,63 m. Tiefe hat, kein Raum mehr zu beschaffen sein. Aber eine so starke Armwendung ist überhaupt ganz unglaubhaft; sie ergiebt (wie man sich durch Modellstudien leicht klar machen kann) die hässlichsten Linien, weil der Arm in starkem Winkel auswärts ragt, und zerstört nicht bloss die Geschlossenheit der Composition, sondern vor allem auch die Deutlichkeit des Gedankens, dass die Nike dem Adoranten dargeboten wird, ganz abgesehen von der Unnatürlichkeit einer solchen Seitwärtshaltung, welche nicht einmal bei rein attributiver Bedeutung der Nike erklärlich wäre[67]). Ich sehe demnach keine Möglichkeit, die Säule für das Original zu retten; sie kann nur durch Restauration hinzugekommen sein, und dass diese, an die Basisfläche nicht gebunden, die Stütze auch vom Fussboden der Cella aus in die Höhe führen konnte, wird man mir zugeben.

Gleichgültig ist es dabei, wie wir die Statue in der Breitenausdehnung des gegebenen Raumes zurechtrücken wollen. Ich bin der Meinung, dass die Schlange im Original frei zwischen Athena und dem Schild, vielleicht ersterer etwas näher, als letzterem[68]), emporzüngelte, wodurch das Motiv des Schutzsuchens unter dem Schild noch nicht aufgehoben, aber zwei wichtige Vortheile erlangt wurden. Es wurde dann nicht nur die ganze innere Schildfläche mit ihrem reichen, doch einheitlich concipirten Reliefschmuck sichtbar — während andernfalls nur zwei Ausschnitte derselben zur Decorirung frei geblieben wären —, sondern es entstand auch so viel Raum, dass die Lanze in fast paralleler Lage zu dem Schild zwischen diesem und der Schlange aufwärts ragen und von dem Daumen der Linken mitgefasst werden konnte, wie es das ausdrückliche Zeugniss des Pausanias fordert. Ihre Spitze kam dann seitlich neben dem Helmbusch zum Vorschein und gab den Umrissen des Werkes, die sich sonst unterwärts ungebührlich nach rechts (vom Beschauer) ausgebaucht hätten, einen besser wirkenden Abschluss. In seiner Gesammtheit betrachtet, gipfelt das Werk in den beiden höchsten Punkten des mittleren Helmbusches und der Lanzenspitze und zwischen beiden haben wir gleichsam den Schwerpunkt desselben zu suchen. Deshalb denke ich mir die Statue so gestellt, dass das genau in der Mitte des Basisfundamentes noch vorhandene Loch mit der inneren Hauptstütze des Kolosses durch das linke Knie aufwärts nach der Schulter ging. Eine zweite Stütze durchzog etwa das Standbein und beide — eine allein hätte nicht genügt —, durch Querbänder mit einander verkoppelt, konnten nicht nur das Gerüst für den Kopf, sondern auch jenen starken Eisenträger halten, der durch den vorgestreckten Arm laufend diesem und zugleich der Nike Halt gab. Der mittleren im Spielbein befindlichen Stütze fiel dabei die Rolle des Hebelhalters zu und deshalb musste sie am sichersten im Fundament befestigt werden. So darf ich auch aus technischen Gründen die in meinem Grundrissschema[69]) angedeutete Einordnung der Statue in die Basisfläche für die wahrscheinlichste halten. Lange verlangt dagegen, dass die Statue genau in die Mitte der Basis gerückt werde, und da auf diese Weise zur Rechten der Figur ein grosser freier Raum entsteht[70]), so muss das Original die Hand zur Seite halten, damit die Säule ihn „in angemessener Weise ausfüllen kann“.

Mit diesen auf Thatsachen fussenden Bedenken, die erst beseitigt werden müssen, wenn die Ursprünglichkeit der Stütze glaubhaft werden soll, würde ich schliessen können, wenn mich nicht ein Einwand Lange's doch zu einem Nachwort nöthigte[71]). Er legt

67) Der gewohnliche Winkel der Armauslage beträgt bei Statuen desselben Motivs 100—110°. Schon ein Winkel von 125° ergiebt eine unbequeme Haltung und würde nur durch besondere Action erklärbar sein.

68) So wurde der Copist des Akropolistorso verleitet, Göttin und Schlange in Contact zu bringen (Ath. Parth. S. 575). Dass der Verfertiger der Varvakionreplik Schlange und Schild aneinander fügte, geschah begreiflicher Weise zur Erleichterung der Arbeit.

69) Der Abstand zwischen Schlange und Göttin ist im Schema, welches nur ungefähr verdeutlichen sollte, zu gross angegeben.

70) Bei der Auswärtsdrehung des rechten Armes bis zu 127° erweitert sich der Abstand der Säule von der Mitte der Figur (Kopfmitte) bis auf 0,24 m., was nach Lange's Ansatz für das Original 2,78 m. ergeben würde.

71) Die Stelle des Plutarch (Pericles 13) kann man nach der überzeugenden Correctur von Wilamowitz *ἐν τῇ στήλῃ συναναγέγραπται* (*ἀναγέγραπται* hatte bereits Cobet *nov. lect.* p. 773 gebessert) erst recht nicht mehr als Zeugniss für die Stütze anrufen. Auf die im Tempel, vermuthlich neben dem Bilde, befindliche Originalurkunde über die Parthenos hat schon Köhler

mir die Behauptung unter (S. 948), 'dass die Mehrzahl der Copien, besonders die Lenormant'sche Statuette' gegen das Vorhandensein einer Stütze am Original spreche und hat es dann bequem die Thorheit dieser Behauptung nachzuweisen. Auf den borghesischen Torso und die madrider Statuette könne ich mich nicht berufen und bei allen anderen Copien seien ja die Basen ergänzt oder wenigstens an der Stelle ergänzt, wo die Säule hätte aufstehen müssen. 'Mit welchem Rechte', ruft er aus, 'will man also behaupten, dass sie keine Säule gehabt hätten?' Aber meine deutlichen Worte (S. 627) hatten nur den Gedanken ausgesprochen, dass die Säule, wenn bereits ursprünglich vorhanden, 'als eine hervorstechende Eigenthümlichkeit doch schwerlich auf allen Münzbildern und wo sonst das Kunstwerk als Wahrzeichen Athens nachgeahmt wurde, am wenigsten aber bei der kleinen (bekanntlich vollständig erhaltenen) Lenormant'schen Figur so vollkommen ignorirt worden wäre'. Von den anderen, nur fragmentirt überlieferten Copien konnte natürlich nicht die Rede sein; wohl aber schien es mir auffällig, dass keine der genaueren Darstellungen auf Werken attischer Kleinkunst, welche das Kolossalbild als Wahrzeichen Athens nachahmen, weder die Münzen, noch die Decretreliefs, noch auch das Bild einer attischen Preisamphora[72]), die Stütze wiedergiebt, während sie doch als (wie man meint) integrirender Theil des Bildes, als ein wichtiges Element des symmetrischen Aufbaus, ja auch als Merkwürdigkeit schlechthin sich der Phantasie fest einprägen musste. Indess will ich mich auf subjective Reflexionen dieser Art ebenso wenig, wie auf ästhetische Ueberzeugungen berufen; sie sind — bei aller Macht, die ideelle Thatsachen auf die Gläubigen ausüben — doch keine Beweismittel. Dagegen muss ich das Zeugniss der Lenormant'schen Figur jetzt für wichtiger halten, als ich früher geglaubt habe. Lange wirft die Frage auf, ob die Unfertigkeit derselben nicht aus einem Versehen beim Anlegen der Stütze zu erklären wäre. Sie könne unvollendet geblieben sein, weil der Copist mit einem unglücklichen Hieb die Säule entfernte. Eine genauere Untersuchung zeigt aber, dass ein schräger Puntello, der vom Gewand aus nach der Hand führen sollte, im Stein schon deutlich vorgezeichnet, in seinen Conturen roh skizzirt worden ist. Der Copist, dessen Bestreben sich eng an das Original anzuschliessen, die Schild- und Basisreliefs laut verkünden, hat also von einer Säule nichts gewusst oder sie als nicht zugehörig absichtlich bei Seite gelassen.

Und darf ich endlich auch das Zeugniss des olympischen Zeus anrufen, der Münznachbildungen wenigstens[73]), welche dieses berühmteste, der Parthenos in Grösse und Technik verwandte Werk des Phidias von vorn sowohl, wie von beiden Seiten wiedergeben, ohne je eine Stütze anzudeuten? Die Aufgabe war hier dieselbe, wie bei der Parthenos, den vorgestreckten, mit einer goldenen Nikefigur beschwerten Arm haltbar zu befestigen. Man hat angenommen, dass der tragende Arm auf die Thronlehne aufgestützt war — eine allzu bequeme Haltung, welche ich unschön und der Majestät des Gottes widersprechend finde. Aber auch dieser Ausweg würde das technische Problem nicht beseitigt haben; er setzt jedenfalls die Tragkraft einer in den Arm eingezogenen Eisenstange voraus, da Hand und Unterarm doch sicher frei hinausragten[74]). Von den anderen Schwierigkeiten, welche die Aufstellung des inneren Gerüstes bei dem olympischen Zeus — des Thrones mit seinen freiliegenden

(Mitth. V S. 94) jene Worte bezogen, vgl. meine Abhandlung S. 622. Lange hält aber an seiner Auslegung fest (S. 952 f.). Die Bemerkung Ciceros Tuscul. 1, 15, 34 (*opifices post mortem nobilitari volunt. quid enim Phidias sui similem speciem inclusit in clupeo Minervae, cum inscribere nomen liceret?* mit der vor Müller-Strübing und Heydemann schon von Raoul-Rochette vorgeschlagenen Aenderung *nomen* für *non*) würde nur besagen, dass Phidias die (in Olympia an der Basis des Zeusbildes wirklich benutzte) Erlaubniss hatte seinen Namen anzubringen; nicht, dass es auch geschehen sei. Aber die Correctur scheint mir überhaupt sehr überflüssig.

[72]) Das Vasenbild *Mon. dell' Inst.* X tv. 47 f., die Münzen bei Michaelis, Parthenon Taf. XV, 18—21, die Reliefs ebenda Fig. 8 u. 10 und Schöne, Griech. Reliefs no. 85. 93 u. s. w. Nur beiläufig möchte ich daran erinnern, dass unter der sehr grossen Anzahl von Münztypen, welche Zeus oder Athena die Nike mit freier Hand vorhaltend zeigen und von denen manche, vielleicht alle, auf statuarische Vorbilder zurückweisen, kein einziger mit einer Handstütze vorkommt.

[73]) Friedlaender, Monatsberichte der Berliner Akademie d. Wiss. 1874 Tafel zu S. 498 ff. Archäol. Ztg. 1876 S. 34. Die eine berliner und die florentiner Münze auch in Lichtdruck wiederholt im *Numism. chron.* N. S. XIX pl. 16. Overbeck, Gesch. d. Plast. I³ Fig 56 mit Anm. 18. *Compte-rendu* 1876 Taf. zu S 224.

[74]) Die Münzbilder zeigen freilich beträchtliche Abweichungen untereinander. Daher darf man wohl darauf, dass in der directen Vorderansicht der Arm ganz frei erscheint und auch sonst das Aufliegen des Armes nirgend deutlich erkennbar ist, nicht allzuviel Gewicht legen. Die Linien, welche in Friedlaender's Stich (a. a. O. no. V) unter der Hand leicht angedeutet sind, lassen sich übrigens nur als Fortsetzung des etwas schräg gestellten Scepters erklären; so sind sie in Overbeck's Holzschnitt (a. a. O. Fig. 56, b) aufgefasst.

Theilen wegen — und bei der Parthenos darbieten musste, können wir uns noch weniger Rechenschaft geben. Dass sie zunächst überwunden worden sind, ist sicher und auch kaum zu bezweifeln, dass dabei Eisentheile, deren Tragkraft wir Laien gewöhnlich unterschätzen, den Hauptdienst leisteten. Ohne diesen festesten Anhalt würde schwerlich auch nur einer dieser Kolosse die langen Jahrhunderte überdauert haben, während wir sie noch am Ausgange der heidnischen Cultur als Denkmale althellenischer Herrlichkeit vorfinden. Dann berechtigt uns die grosse Vollkommenheit, welche jede Art künstlerischer Handfertigkeit in dieser perikleischen Epoche erlangt hatte, doch auch in technischer Hinsicht dem Werke des Phidias einiges Vertrauen entgegen zu bringen. An der Ausführbarkeit der Aufgabe, einen mässig beschwerten[75]), frei gehaltenen Arm durch innere Eisentraversen dauerhaft zu befestigen, kann ich, nachdem ich mir von competentester Seite darüber genaue Auskunft erbeten, schlechterdings nicht zweifeln. Aber an Einzelheiten, aus denen ja das ganze Werk musivisch zusammengesetzt war, konnte die Zeit alsbald ihre Gewalt versuchen. Sie hat es bei dem olympischen Zeuskoloss des Phidias, dessen gelockerte Elfenbeinhaut Damophon von Messene kaum 50 Jahre nach der Vollendung neu befestigen musste, und ebenso an der Parthenos nach inschriftlichem Zeugniss schon frühzeitig und in immer erneuten Ansätzen gethan[76]). Die Sorge um diese Bilder war allgemein und allezeit rege; von öffentlichen Dankbezeugungen der Eleier für die Dienste des Damophon spricht Pausanias (4,31, 6). Wir hören ausserdem von einer ständigen Ueberwachung durch besondere Behörden (in Olympia bekanntlich die Phaidrynten aus dem Geschlechte des Meisters), von den verschiedensten Vorkehrungen das Sichwerfen des Holz- und Thonkerns zu verhüten, von geringeren und grösseren Ausbesserungen, und bei einer von diesen wird, so meine ich, aus vielleicht übertriebener Vorsicht auch die Parthenos zu ihrer Stütze gekommen sein.

Ich bin am Ende der vorbereitenden Untersuchungen und glaube erwiesen zu haben, dass Lange's Bestimmungen irrig sind. Da aber die weitere Prüfung der rein stilistischen Fragen erst auf dem gewonnenen Boden möglich ist, will ich die bisherigen Ergebnisse nochmals kurz zusammenfassen:

1. Die Reconstruction der Parthenos hat sich in erster Linie auf die eigentlichen Copien zu stützen. Die Nachbildungen in Reliefs, Münzen, Vasenbildern u. s. w. sind secundäre Quellen und nur aushilfsweise zu verwenden, die abgeleiteten Typen dagegen völlig werthlos.

2. Als eigentliche Copien des Bildes sind ausser der kleinen Lenormant'schen Reproduction nur die von mir publicirten neun Statuen erweisbar. Die Zugehörigkeit der grösseren Repliken ist durch das capitolinische Fragment sichergestellt.

3. Unter den Copien sind die grösseren glaubwürdiger als die kleinen, zumal wenn sie vom Stil des Originals noch erkennbar inspirirt sind. Die Varvakionreplik hat zwar den Vorzug besserer Erhaltung; die grösseren Repliken, wie die ludovisische und pariser, dürfen aber in der Detailwiedergabe als zuverlässiger gelten. So wird für die Bestimmung des Kopftypus auch von der Copie des Antiochos und nicht von der athenischen auszugehen sein.

4. Der Fundort, ob Athen oder Rom, hat für die Werthabschätzung keinerlei Bedeutung, da auch in Rom genaue Copien von athenischen, an Ort und Stelle verbliebenen Statuen zum Vorschein gekommen sind.

5. Die Handstütze der athenischen Replik ist im Original nicht ursprünglich vorhanden gewesen, wie die Grössenverhältnisse der Basis beweisen. Das Vorkommen der künstlerisch unmotivirten Handstütze ist weder in der archaischen Epoche, noch überhaupt vor der Kaiserzeit erwiesen.

Th. Schreiber.

75) Nach der Angabe des Philochoros über das Gesammtgewicht des Goldes (44 Talente; nur 40 giebt Thukydides an) kann man wenigstens ungefähr das Gewicht der Einzeltheile berechnen. Quatremère de Quincy's Ansätze führen auf 105 gr. als Gewicht des Goldes für alle Theile ausser dem Gewande, so dass die Goldhaut der Nikefigur nur sehr dünn (nach einer Berechnung überhaupt wenig über eine Linie = $2^1/_6$ mm. dick) gewesen sein kann. Die Vorstellung von einer beträchtlichen Schwere der Nike ist also sehr wahrscheinlich nicht richtig.

76) Genaue Zusammenstellungen darüber in meiner Schrift Athena Parthenos S. 628 f.

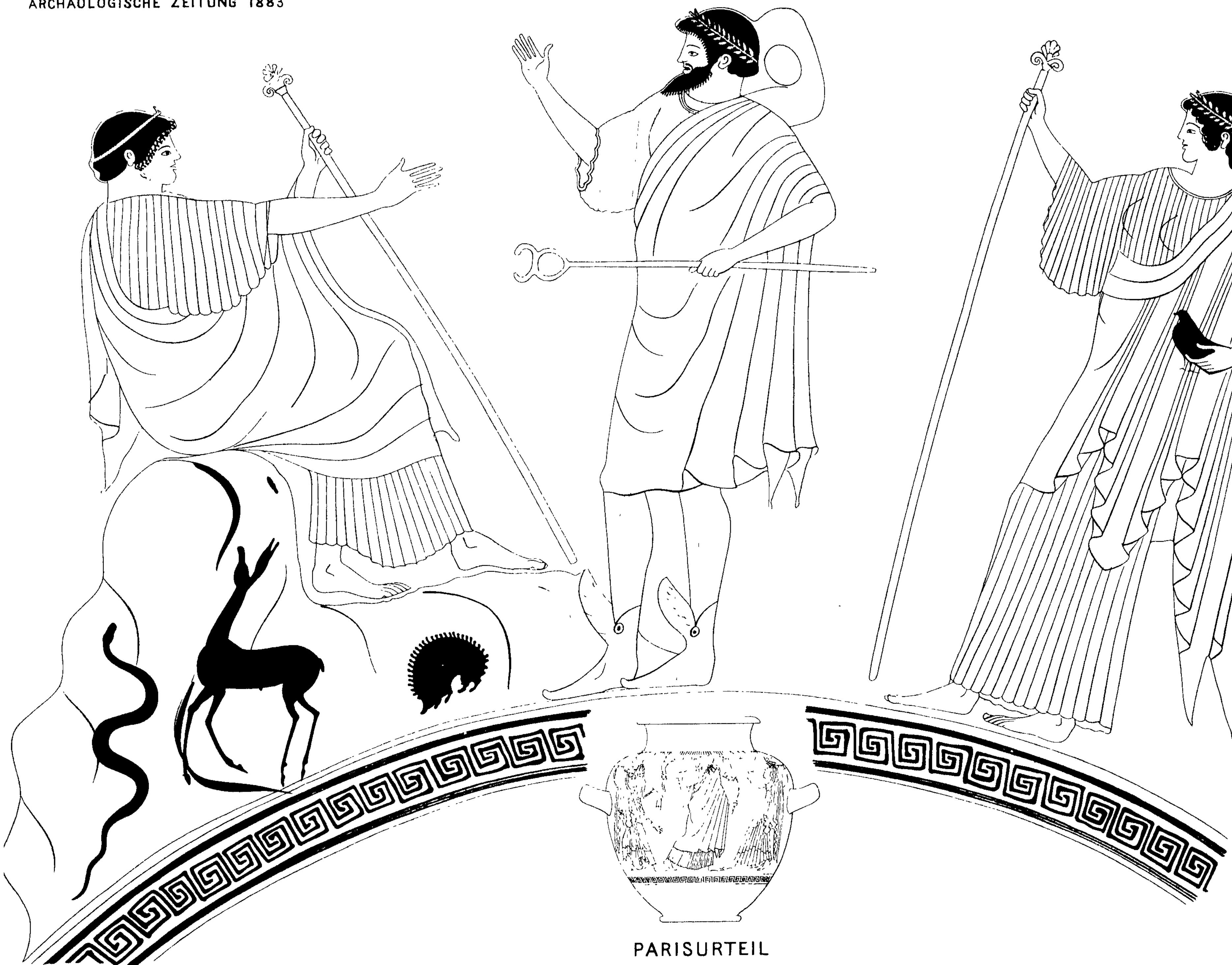
PARISURTHEIL AUF ATTISCHER AMPHORA.

(Tafel 15.)



Im vorigen Jahrgang dieser Zeitschrift waren zwei Darstellungen des Parisurtheils auf Vasen attischer Provenienz mitgetheilt, welche durch die zwischen ihnen liegende Zeit des „hohen Stils" in Malerei und Plastik getrennt, den Gegensatz zweier völlig verschiedenartig empfindender Zeiten besonders greifbar vor Augen führten. Der Zeit, welche mit den Geistern die Kunst frei machte, gehört das (in $^2/_3$ der Originalgrösse) auf Tafel 15 wiedergegebene Bild einer aus Athen stammenden Vase in Berlin an, der alten Zeit geistig noch nicht fern stehend, künstlerisch schon mitten in der neuen. Auch ihm ist jener Reiz eigen, welchen die Verbindung noch naiver Gebundenheit der Anschauungsweise mit der freigewordenen Fähigkeit der zeichnenden Wiedergabe den Monumentalwerken der grossen Maler der Pentekontaetie muss verliehen haben, welchen sie verliehen hat jenen Schöpfungen der attischen „Schalenmaler", denen unser Bild nahesteht. Der Künstler desselben ist namenlos geblieben, doch bedarf es keines besonderen Kennerblickes, um die Vortragsweise eines jüngeren Zeitgenossen des Euphronios in ihr wiederzufinden; mit Bestimmtheit das Bild an einen der bekannten anzuschliessen, erscheint ebenso zwecklos wie unsicher. da z. B. einige stilistische Eigenthümlichkeiten sich mit solchen des Brygos, andere mit denen des Duris und Hieron decken. Besonders nahe verwandt — soweit die Publicationen ein Urtheil erlauben — erscheint z. B. die bekannte Berliner Amphora 1007 mit der Ermordung des Aigisthos (Gerhard, *Vases étrusques et camp.* XXIV), eine auch wegen der Gleichheit der Form (von Gerhard sog. Stamnos) nicht uninteressante Uebereinstimmung. Jener Berliner „Stamnos" stammt aus Vulci, neben Orvieto dem Hauptfundort für Gefässe dieser Stilgattung in Etrurien; mit Recht bemerkt Gerhard (*Rapp. Volc.* Note 132), gefällige Zeichnung schon vorgerückten Stiles sei für die Stamnosform charakteristisch.

Während noch auf einer sonst sehr verwandten, der Zeichnung nach aber schon etwas jüngeren vulcenter Vase London 787 (Gerhard A. Vb. 174) Paris von seinem Felssitz aufgesprungen ist und von Hermes durch Handauflegung von der Flucht zurückgehalten werden muss, während auf einer Blacas'schen Vase. die Paris schon völlig als bartlosen Jüngling im einfachen Mäntelchen zeigt, er sich noch mit rührender Scheu sein Gewand vor's Gesicht zieht (Gerhard Ant. Bildw. 32), bleibt er auf unserem Bilde



PARISURTEIL

AMPHORA IM BERLINER MUSEUM

ruhig sitzen: zwar sind die Füsse zum Aufspringen bereit, zwar ist der scepterartige Hirtenstab von der Linken bereits erfasst, doch hat das Erstaunen über die plötzliche Göttererscheinung in seiner nur durch Schlange, Reh und Igel (alle drei schwarz gemalt) belebten Einsamkeit erst eben Zeit gefunden, sich in der Erhebung der rechten Hand auszusprechen; mit dieser Handbewegung correspondirt vortrefflich die erhobene rechte Hand des Hermes, der seine Worte mit energisch Ruhe befehlender Geberde begleitet; man achte auf die Stellung der Augensterne bei den drei Gestalten, mit Recht von Klein (Euphr. 25. 93) als Hauptausdrucksmittel der strengen rothfigurigen Technik hervorgehoben. Hermes schreitet nicht auf Paris zu — ein Heranschreiten hätte in der Vorstellung des Beschauers das noch nicht Angekommensein, die Möglichkeit für Paris noch zu entfliehen, bedeutet —, plötzlich steht er dicht vor Paris da; denn er ist ein Gott und kann das. Dem Paris bleibt keine Zeit mehr zum Entfliehen und somit erhält Hermes Zeit zum Reden und Paris zum Hören, wenn auch zunächst vielleicht gegen seinen Willen: ein grosser Schritt vorwärts, den wir hier im Werden vor uns sehen, während er auf der Berliner Hieronschale (Gerhard Trinksch. und Gef. 11. 12), einer der ältesten des Malers, schon längst gemacht ist; damit stimmt, dass dort Paris zwar noch den alten, langen Chiton trägt, in dem ja auch Brygos ihn malte, dass aber die Haare schon eine freiere Anordnung, die Wangen keine Spur von Bart mehr zeigen: unser Paris trägt an Haar und Wangenflaum noch die letzten Spuren der entschwindenden alten Zeit. Und wie Paris, so Hermes, der sehr früh zunächst seine weiten Aermel, dann den Chiton ganz verliert, dessen Mantel bald zur Chlamys wird: der vulcenter Stamnos in London zeigt ihn noch wie hier, Hieron beginnt schon zu neuern. Hinter Hermes steht hier nur eine Göttin, denn mehr hatten bei der so nur kurze Zeit sich haltenden Vertheilung der Figuren über die ganze Gefässhöhe auf der einen Seite keinen Platz; die Darstellung aber durch die Henkel unterbrochen auf der Rückseite fortzuführen ohne dort verselbständigte Handlung, das brachte ein natürlich empfindender Vasenmaler dieser Zeit nicht fertig.

Die gewählte Göttin ist natürlich Aphrodite, mit Taube und Scepter, in noch nicht durchscheinendem Gewande (nur die Brüste sind markirt) und noch archaisch gefälteltem Mantel; ihr grosses Kinn mit der aufgeworfenen Unterlippe, der Schnitt der Augen, die Führung des Haares u. a. sind besonders scharf attisch, wie gerade Hieron gern malte. Sicher wäre es unrecht, tiefere Absicht des Malers in dieser Isolirung der Aphrodite zu suchen; die Erscheinung, gerade bei Darstellungen des Zuges der Göttin zum Ida und des Parisurtheils selbst häufig genug, ist von Jahn *Bull. dell' Inst.* 1842 p. 25 mit noch ungenügendem Material behandelt.

Die Rückseite zeigt Dionysos mit Zweig und Horn zwischen zwei Bacchantinnen, ein alter Typus, auf schwarzfigurigen Vasen besonders gern für die Gruppirung mit zwei Satyrn verwendet (z. B. Gerhard A. Vb. 32); sein Umblicken nach der einen Bacchantin wird hier durch ihr eigenes Umschauen und Zurückblicken hübsch motiviert, auch eine Neuerung gegenüber der alten Composition. —

Mir ausgesprochenem Wunsche gemäss gebe ich — die Hauptdarstellung und die Form an der Spitze, die Opferscene am Fusse dieses Aufsatzes — noch die neue von mir genau nachcontrolirte Zeichnung des Vasenuntersatzes der gräfl. Erbach'schen Sammlung, hoch 0,336 und in der That von äusserst flüchtiger unerfreulicher Ausführung. Die von mir Archäol. Ztg. 1882 S. 212 gemachten Angaben beruhen auf dem eigenen handschriftlichen Katalog des Grafen Franz Erbach, des Begründers der Sammlung. An der Echtheit ist ein Zweifel nicht möglich; von der Ergänzung sind im bildlichen Theil blos die Füsse der Athena betroffen. Einige Unglaublichkeiten der Creuzer'schen Publication sind durch die neue Zeichnung beseitigt; anderes bleibt freilich bestehen, so namentlich das über der Schulter der Athena neben ihrer Lanze sichtbar werdende Gorgoneion. Das Nackte an den weiblichen Figuren war weiss, ebenso die Taube der Aphrodite, das Gewand der Aphrodite und Athena war mit rothbraunen Kreuzen, das der ersteren vielleicht auch mit weissen Ornamenten geschmückt; rothbraun war auch der Helm der

Athena, zeigte aber oben weissen Rand, rothbraun waren die Gewänder der Göttinnen gerändert, rothbraun das Haar am Paris, bis zum Bartansatz hinunter, ebenso am unteren Eros, an Aphrodite, Hera (unter dem Diadem) und Hermes, ebenso dessen Schuhe, während seine Chlamys, wie auch die des Paris, weiss war; die in den Händen der drei Göttinnen gehaltenen Blumen sind sämmtlich roth. Die Glieder waren unter den Gewändern mit schwarzer Farbe vorgemalt.

In der Opferscene war das Feuer roth, die Mäntelchen der Männer weiss, ebenso die weiblichen unbedeckten Theile: roth die Haare bei den Frauen ganz, bei den Männern bis an die Binde.

Heidelberg. F. von Duhn.



GRIECHISCHE GEMMEN ÄLTESTER TECHNIK.

(Tafel 16.)

Der Erste, welcher auf die griechischen vertieft geschnittenen Steine ältester Technik in Zusammenhang mit ihren Fundorten hinwies, war L. Ross (Reisen auf den griechischen Inseln III S. XII, 21, 24). Er hatte ihr Vorkommen hauptsächlich auf den Inseln des ägäischen Meeres beobachtet[1]), und das mag ein Hauptgrund gewesen sein, denselben den nicht ganz zutreffenden Namen 'Inselsteine' beizulegen, obgleich sie auch auf dem griechischen Festlande vorkommen[2]). Seine erste Inselreise machte Ross in Gesellschaft des damaligen Oberarchitekten, späteren Ministerialrathes und Baudirektors des Königs Otto von Griechenland, E. G. Schaubert[3]), welcher, 'so weit es die Zeit erlaubte, von den wichtigsten Ruinen und Monumenten Grundplane und Zeichnungen nahm.' Schaubert's Sammlung von fast nur griechischen Alterthümern ging 1861 nach dem Tode des Besitzers durch Schenkung der Erben in das archäologische Museum zu Breslau über. In ihr befindet sich unter anderem eine Anzahl geschnittener Steine verschiedener Zeit und Technik[4]), doch sind es der Hauptmasse nach 'Inselsteine'. Zwar haben sich keine Fundnotizen zu denselben aufgefunden,

[1]) Auch die von Lenormant *Revue archéol.* 1874 pl. XII (S. 1 ff.) veröffentlichten Steine sind auf den Inseln gefunden.

[2]) Milchhöfer Anfänge der griech. Kunst S. 46 ff. Man darf jedoch nicht mit ihm den Verbreitungskreis der 'Inselsteine' völlig auf das Archipelgebiet beschränken und jede Angabe eines anderen Fundortes von vorn herein verwerfen. So liegt es doch nahe zu vermuthen, dass unsere Steine auch in Kleinasien verfertigt wurden. Er selbst führt als Fundort der Berliner Gemme 7541 Smyrna an, allerdings nur um sogleich gegen die Richtigkeit der Angabe Zweifel zu äussern (S 42 Anm. 1, S. 43 f.). Auch für die ionischen Inseln scheint das Vorkommen der 'Inselsteine' gesichert. S. Riemann *Recherches archéol. sur les îles ioniennes II* (*Céphalonie*) p 43: „*chez M. Zervos, maire de Samos . . . pierre gravée: lion debout sur un chévreuil qu'il a terrassé* (eine auf den Inselsteinen häufig vorkommende Darstellung); *travail grossier*". Vgl. ausserdem I p. 55. Dagegen befremdet es, wenn Lajard für den von ihm *Culte de Vénus* pl. XIV G. 12 abgebildeten Carneol (Kuh mit saugendem Kalb, vgl. Schliemann Mykenä S. 126 Fig 175) Tunis als Fundort angiebt. Man könnte an Importation von Kyrene denken.

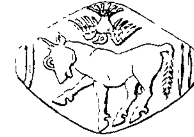
[3]) Ross, Reisen auf den gr. I., I S. XI, 3, *Annali* 1841 S. 15. Die Tafeln *Monumenti* III 25, 26 rühren von Schaubert's Hand her.

[4]) A. Rossbach, das archäol. Museum an der Universität zu Breslau. 2. Aufl. S. 125.


1


2


3


4


5


6

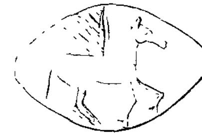

7


8


9

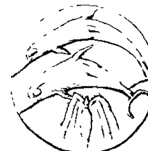

10

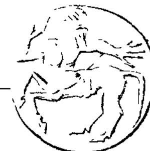

11


12


13


14


15

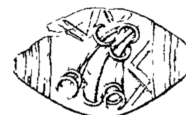

16


17


18



19


20


21


22


23


24

ARCHAISCHE GEMMEN.

doch liegt die Vermuthung sehr nahe, dass mindestens ein grosser Theil derselben auf jener mit Ross unternommenen Reise gesammelt wurde[5]). Uebrigens will ich nicht die Möglichkeit bestreiten, dass einige unter ihnen vom griechischen Festlande stammen. Mit diesen Steinen ist nach Schaubert's eigener Anordnung[6]) eine Anzahl Skarabäen, Perlen und Schieber, zum kleineren Theil ägyptischer oder phönikischer Arbeit und aus ägyptischem Porcellan, vereinigt, welche ich mit einer Ausnahme aus dem folgenden Verzeichniss ausschliesse. Trotzdem ist es sehr leicht möglich, dass sie aus denselben griechischen Gräbern stammen[7]), denn Ross (III 21) sagt ausdrücklich, dass sich 'in den ältesten Gräbern' auf Melos ausser den 'Inselsteinen' auch Perlen aus farbigen Steinen und Glas fänden, 'neben ihnen aber auch eigentliche Skarabäen aus edleren Steinarten und von der vorzüglichsten Arbeit, sowie wirkliche ägyptische Skarabäen aus grünem Schmelz'[8]).

[5]) Wenn Ross die 'Inselsteine' erst in der Beschreibung seiner Reise von 1843 bei Gelegenheit der melischen Funde erwähnt, so spricht das nicht gegen meine Vermuthung. Nach Milchhöfer (Anf. d. K. S. 39) sind die 'Inselsteine' keineswegs selten und werden den Reisenden häufig angeboten.

[6]) Ich hebe dies ausdrücklich hervor, weil es auch sonst Schaubert's Sitte war, Gegenstände gleichen Fundortes zusammen aufzubewahren.

[7]) Der griechische Fundort eines Skaraboid mit ägyptischen Motiven phönikischer Arbeit aus blauem Glasfluss (untereinander: geflügelte Sphinx, geflügeltes Sonnensymbol, Cartouche mit Nachahmung von Hieroglyphen, die aber, wie mir Herr Dr. Pietschmann mittheilt, keinen Sinn geben, und um dieselbe zwei aufgerichtete Schlangen, vgl. *Impronte gemmarie dell' inst.* III 62 und (Steinbüchel) *Scarabées égyptiens*, Wien 1824 pl. III 297) ist völlig sicher, da Abdrücken desselben von Schaubert's Hand die Fundnotiz *Skimatari Tanagra* beigefügt ist. Schon dies Vorkommen phönikischer Steine auf griechischem Boden spricht für einen Zusammenhang der ältesten griechischen Gemmen mit diesen. Etwas ähnliches ist es, wenn in Sparta und Attika allerdings erst spätere Steine mit dem geflügelten assyrischen Löwen mit bärtigem Mannskopfe und dem gehörnten, löwenköpfigen Greif gefunden worden sind, die sich jetzt in der hiesigen Gemmensammlung befinden. Ausserdem spricht allein schon das Vorkommen der Cylinderform in Cypern, Attika und auf Aegina (3 Exemplare im Antiquarium 3747, 7399, 7340) ebenfalls für semitischen Einfluss. Andere Cylinder haben sich in der Krim gefunden (*Antiquités du Bosphore cimmérien* pl. XVI), deren goldene Fassung noch erhalten ist.

[8]) Es wäre interessant zu erfahren, wohin die 'sehr schönen Steine von Melos', welche nach Ross a. a. O. Königin Amalie von Griechenland besass, gekommen sind.

Am häufigsten ist auf den Schaubert'schen Steinen der Typus eines gehörnten Thieres dargestellt. Die charakteristischen Merkmale sind mehr oder weniger gekrümmte, meist mit wulstartigen Knoten versehene Hörner und ein kurzer, fast immer aufrecht getragener Schwanz. Wir werden wohl in den meisten Fällen den αἲξ ἄγριος des Homer zu erkennen haben, dessen mächtige Hörner zu Bogen verarbeitet wurden (Δ 105). Doch hat man sich namentlich bei dieser oft äusserst primitiv gearbeiteten und sehr schematisch gewordenen Gestalt davor zu hüten, die Gattung des Thieres immer genau bestimmen zu wollen. Die Kleinheit der Verhältnisse bringt es häufig genug mit sich, dass ein scheinbar bestimmendes Kennzeichen nur auf einer Zufälligkeit beruht. Ich halte daher Versuche, in jedem einzelnen Fall wilde und zahme Ziegen, kretische und andere Steinböcke, Antilopen und sogar Benzoarziegen (*capra aegagrus*) zu erkennen, für nicht angebracht. Es kann auch vorkommen, dass der Typus auf ein Rind oder einen Hirsch übertragen zu sein scheint. Dagegen ist die Gestalt bei dem auf den Inselsteinen fast auf die Spitze getriebenen Princip der Raumfüllung sehr durch die Form des Steines bedingt. Demnach finden sich unter den mir vorliegenden neun Gemmen mit dieser Darstellung entsprechend den zwei Hauptformen der Steine[9]) zwei

[9]) Der Kürze wegen werde ich die beiden Hauptformen als rund und oval bezeichnen, wenngleich die zweite diese Gestalt nicht völlig hat. Anschauliche Abbildungen derselben — eine Beschreibung kann hier die Anschauung nicht ersetzen — bietet allein *das Kuppelgrab bei Menidi* T. VI 1'—6'. Milchhöfer (S. 41 f.) nimmt an, dass ihnen die Form des im Meere oder Flusse rundgewaschenen Kiesels und des Pflaumensteines zu Grunde liege: von der ersten wohl mit Recht, die zweite Form ist jedoch einfach die einer länglichen, platten Perle (s. **9**). Auch kann ich nicht mit ihm übereinstimmen, wenn er (S. 42 Anm. 1) behauptet, die Carneolskarabäen und die Skaraboide gehörten durchweg einer späteren, wenn auch oft sehr flüchtigen Kunst an, ebensowenig, wenn er die Steine mit rings umrahmter Bildfläche als jünger ausschliesst. Eine Ausnahme von den letzteren ist er selbst zu machen genöthigt, s. ausserdem meine Ausführungen zu **30, 32—34**. Was die Durchbohrung der Steine betrifft, so hat er nicht erwähnt, dass die ovalen immer der Länge nach ohne Rücksicht auf das Bild durchbohrt sind, während für die runden sich hierin keine bestimmte Regel aufstellen lässt. Es ist das nicht ohne Belang, da Form und Decoration mit der Bohrung in Zusammenhang stehen. Mit geringen Ausnahmen sind nämlich alle Steine am Rand um die Bohrstellen herum abgeschliffen und die Ausfüllung der so entstandenen Ecken der ovalen Exem-

Typen, deren zweiter noch eine Abart hat. In drei Exemplaren ist zunächst der Typus des in aufrechter Stellung langsam trabenden Bockes[10]) vertreten, und zwar auf zwei runden Steinen und einem ovalen, der jedoch in Annäherung an die andere Form verhältnissmässig breit ist und stark abgeschliffene Ecken hat. Gerade diese Situation ist zur gleichmässigen Ausfüllung der gegebenen Form besonders geeignet. **1** (Flussspath[11]), rund, Dm. 0,017, Taf. 16,1) zeigt in mittelmässiger, flacher Arbeit einen trabenden Bock mit erhobenem Kopfe. Das eine Vorderbein reicht bis an den Rand des Steines und ist gebogen, ebenso das andere, welches hinter demselben raumfüllend ausgestreckt ist. Die Hinterbeine sind weniger bewegt; das l. ist als das vom Beschauer entferntere ganz leicht angedeutet. Die Hörner sind stark gekrümmt, aber ohne Knoten, auch ist der Bocksbart angegeben. Sehr ähnlich ist **2** (Flussspath, oval, L. 0,02), nur ist zur Ausfüllung der ovalen Form das hintere Vorderbein ganz wenig gebogen und weit nach unten ausgestreckt. Entsprechend der tieferen Einschnitzung ist auch das Detail sorgfältiger behandelt, indem der Steinschneider Rippen, Nackenhaare und die Querwülste der Hörner angegeben hat. Mehr weicht **3** ab (schwarzer Serpentin, rund, Dm. etwa 0,021, durch die primitive, die Bohrlöcher kaum verdeckende Technik (vgl. die Abbildung in Anm. 71) und dadurch, dass in bekannter Weise der Kopf des Thieres zurückgewendet ist. Die Hörner sind nur wenig gekrümmt. Beide Vorderbeine sind gleichmässig nach innen gebogen und die vor ihnen am Rande entstandene Leere durch einen einseitig belaubten Zweig ausgefüllt. Dasselbe Füllornament ist noch zwei Mal gleichfalls am Rande angebracht und zwischen den Hufen zu gleichem Zwecke eine runde Vertiefung. Welches gehörnte Thier der Verfertiger darstellen wollte, wird sich wohl kaum entscheiden lassen.

Nur auf ovalen Steinen finden wir die einander sehr ähnlichen Typen des schnell laufenden oder des springenden Bockes. Der Körper erhält im Gegensatz zu dem ersten aufrechten Typus eine mehr gestreckte Form. Das schnell laufende Thier (auf drei Steinen) ist scheinbar auf die Vorderläufe niedergesunken, doch ist dies dieselbe Bewegung, welche von den in eiligem Laufe dargestellten menschlichen Figuren der archaischen Kunst so bekannt und hier zur Ausfüllung der länglichen Fläche vortrefflich geeignet ist. Durch die starke Beugung der Vorderbeine, welcher die der hinteren keineswegs entspricht, erhält der Leib des Thieres eine schräge, nach vorn gesenkte Lage. In diesem Schema sind die Böcke der fast gleichen Steine **4** (Flussspath, L. 0,02) und **5** (Flussspath, L. 0,017, Taf. 16,2[12]) dargestellt. Beide Male ist der eine Vorderlauf zurückgestreckt und so stark umgebogen, dass er fast an den Hinterleib heranreicht, der andere ist vorgestreckt (auf 5 noch mehr als auf 4). Die Hinterbeine, von denen nur eines angegeben ist, scheinen nach hinten auszuschlagen. Das ist allerdings ein hoher Grad von Verrenkung[13]), aber er hat nur den Zweck der Raumausfüllung. Die Hinterbeine, der Kopf und das eine Vorderbein füllen die beiden Ecken, das andere Vorderbein wieder den leeren Raum zwischen den Beinen, ebenso wie die Hörner der einen Hälfte des oberen Randes parallel laufen und an die andere der erhobene Schwanz nahe herantritt. Da auf 5 zwischen Horn und Schwanz noch mehr Raum gelassen ist als auf 4, so wird ein auf beiden Seiten belaubter Zweig eingefügt. Durch kleine Einschnitte sind am Hals und Leib beider Exemplare die Wirbel und Rippen angegeben. Die auf die Arbeit der Steine verwendete Sorgfalt ist

plare beeinflusst entweder die Darstellung selbst oder macht Ornamente nöthig.

[10]) Einen sehr ähnlichen Typus finden wir auf einem runden Stein aus Kreta (?) unter den Berliner Abgüssen (no. 7790) und auf einem gleichfalls runden Steatit des British Museum aus Melos no. 21.

[11]) Die bei der ersten Erwähnung fett gedruckten Zahlen bezeichnen die Nummern des Breslauer Inventars. Der mineralogischen Bestimmung der Steine unterzog sich Herr Dr. Schiff in Breslau mit grösster Bereitwilligkeit

[12]) Die Bohrung dieses Steines ist mit Blei ausgefüllt, was öfters bei Schmuckgegenständen der Fall ist Vgl. z. B. einen Broncecylinder des Schliemann-Museum von Hissarlik (Inventar 5549).

[13]) Eine noch ärgere Verrenkung, gleichfalls von gehörnten Thieren, ist die, dass ein Paar ihrer Beine ganz nach oben gedreht ist, s. *Rev. archéol.* 1874 pl. XII 2, 4.

mässig. Noch flüchtiger, aber wegen der porösen Natur des Materials und der schlechten Erhaltung schwerer zu erkennen ist **6** (Lava, L. etwa 0,02). Die Darstellung ist wegen der grösseren Härte des Steines weniger tief eingeschnitten, weicht aber nur unbedeutend von dem Schema ab. Es sind beide Hinterfüsse angegeben, der eine Vorderfuss noch stärker als auf 4 und 5 gebogen und sein Unterschenkel parallel dem hier um das Bohrloch herum abgeschliffenem Rand ausgestreckt. Die Hörner sind etwas weniger gekrümmt als auf den beiden vorigen Steinen und der Schwanz etwas länger, aber auch in die Höhe gebogen. Der Raum über dem Rücken ist durch eine schwer zu erkennende, aber nicht zufällige Einritzung ausgefüllt, welche umgekehrt etwa einem Tintenfisch ähnelt[14]).

Eine Weiterbildung dieses Typus ist der des springenden Bockes auf zwei ovalen Steinen. Hier ist treue Beobachtung der Natur mit einer gewissen, auch das Gesetz der Raumfüllung nicht ausser Acht lassenden Virtuosität der Darstellung verbunden; namentlich auf dem schön und sorgfältig geschnittenem Flussspath **7** (L. 0,023, Taf. 16,3). Verrenkungen wie auf 4—6 finden wir hier nicht. Das Thier steht auf den weit vorgeschobenen und deshalb in ihrem unteren Theil den unteren Rand berührenden Hinterfüssen, hat den Rücken stark gekrümmt und den Hals zurückgeworfen, so dass der Vorderleib gleichfalls dem unteren Rande nahe kommt und erhebt die beiden Vorderfüsse so, dass sie die l. Ecke des Steines füllen. Dem oberen Rande läuft das eine der zwei ziemlich kurzen, aber dicken Hörner parallel, während das andere den Raum über dem Rücken füllt. Beide sind mit deutlicher Angabe der Querwülste versehen[15]). Die l. Ecke des Steines wird durch das hochstehende Hintertheil, den erhobenen Schwanz und einen zweiseitig belaubten Zweig ausgefüllt, ein einseitig belaubter befindet sich unter den Vorderfüssen. Auch die Innenzeichnung des Leibes, die Nackenhaare und die Hufe zeigen grosse Sorgfalt. **8** (Serpentin, L. 0,02) ist nachlässiger ausgeführt und weniger tief geschnitten, so dass man noch deutliche Spuren der Vorarbeit mit dem Knopfe[16]) sieht, doch stimmt die Darstellung bis auf das Fehlen des Zweiges unter den Vorderfüssen, der Mähne und der Knoten an den Hörnern mit 7 völlig überein.

Hierher ziehe ich noch zwei sehr primitive Darstellungen. Die eine (**9**) befindet sich auf einem Carneol (oval, annähernd Perlenform, L. 0,016) und ist so roh eingeschliffen, dass fast jeder vermittelnde Uebergang zwischen den einzelnen Strichen und Aushöhlungen fehlt. Trotzdem zeigt das Thier in Leib und Beinen deutlich den Typus von 4—6 wenngleich sich nicht sicher entscheiden lässt, ob es gehörnt ist oder nur lange Ohren hat. Oberhalb des Rückens und Kopfes befindet sich ein liegendes Kreuz als Füllornament. Noch roher ist **10a**, das Bild eines dreiseitigen Prisma aus Flussspath (L. 0,018), welches mit sieben geraden oder etwas gebogenen Strichen[17]) ein gehörntes oder langohriges Thier darstellt. Auf der zweiten Seite (**10b**) befinden sich zwei Einritzungen in der Form von Leitern[18]), auf der dritten (**10c**) in besserer und tieferer Arbeit — also ein schlagender Beweis, dass bisweilen primitive Technik neben vollkommnerer hergeht — ein das durch hohe, verästelte Geweih kenntlicher Hirsch. Er füllt durch den Leib, den

[14]) Vgl. **26** und Ross III zu S. 21. Sicher ist es nicht der auf einem attischen Stein (Milchhöfer S. 82 Fig. 54a) an der gleichen Stelle angebrachte Gegenstand.

[15]) Dieselbe Horn- und Kopfbildung hat der geflügelte mit einem Pegasos verbundene Bock auf **25** und der von Ross a. a. O. abgebildete Flügelbock mit Fischhintertheil.

[16]) S. unten Sp. 343.

[17]) Vgl. die Thonwirtel von Hissarlik bei Schliemann Ilios Fig. 289 (S. 639), no. 1867, 1877, 1881 und sonst.

[18]) Aehnliches werden wir auf 20 als Bodenandeutung antreffen. Allerdings sind das geometrische Ornamente (s. Conze Zur Gesch. der Anf. der gr. Kunst I T. III 4), aber keineswegs darf man mit Milchhöfer (S. 50) behaupten, dass die 'geometrische Decorationsart den eigentlichen Keim' der griechischen Gemmenkunst bilde. Unsere Steine haben einige geometrische Motive als Ornamente benützt, aber die ihnen eigenthümliche Decoration hängt ganz von der Technik, mit der sie hergestellt werden, ab. Die rundlichen Vertiefungen auf 24, die einer Perlenschnur ähnliche Verzierung von 22, endlich die Thierschädel am Rande des bekannten Schliemann'schen Ringes u. A. sind doch nicht geometrisch zu nennen. Ausserdem widerspricht der naturalistische Charakter der ganzen Darstellungsart der Gemmen, welchen Milchhöfer selbst oft genug hervorhebt, der Starrheit der geometrischen Ornamente zu sehr, als dass sie anders als gewissermassen zur Beihulfe herangezogen werden konnten.

gerade ausgestreckten Schwanz und die Vorderbeine das Viereck in der Diagonale aus, während die so entstandenen Dreiecke durch Kopf, Geweih und die wieder durch einen Strich dargestellten, viel zu lang gerathenen Hinterbeine bedeckt werden. Unter den Vorderläufen befindet sich eine unregelmässige Linie, welche wohl den Boden andeuten soll.

Ein anderes Hufthier bietet der vortrefflich geschnittene Stein **11** (annähernd oval, aber der Gestalt eines Parallelogramm angenähert, Kalkspath, L. 0,024, Taf. 16,4). Erst bei genauer Betrachtung und durch Hinzuziehen eines Abdruckes erkennt man, dass ein Esel oder Maulesel[19]) dargestellt ist. Gegen die Deutung als Stier spricht hauptsächlich die Kopf- und Nackenbildung und die ganze Körperhaltung[20]). Der Esel ist nämlich in einer der Natur glücklich abgelauschten Situation dargestellt, wie er den Kopf störrisch beugt, den Rücken krümmt und ein Vorderbein wie zum Ausschlagen erhebt. Diese Stellung passt auch ausgezeichnet in die gegebene Fläche, indem der tief eingeschnittene Leib und Kopf die Mitte füllen, die Beine aber und der Schwanz den unteren Theil bedecken und mit Ausnahme des nach vorn ausgestreckten r. Vorderfusses auf die untere Ecke gerichtet sind. Die Ohren (das vordere etwas länger), das etwas geöffnete Maul und die beim Esel namentlich in der Seitenansicht hervorstehenden und von herabfallenden Stirnhaaren und starken Brauen umgebenen Augen sind deutlich angegeben. Die obere Ecke wird durch einen von oben herabfliegenden Vogel mit ausgebreiteten Flügeln und Schwanz, deren Federn angegeben sind, ausgefüllt[21]), während die rechte und linke, durch welche die Bohrung geht, mit je zwei verticalen, parallelen Linien verziert ist.

[19]) An einen Maulesel könnte man wegen des buschigen Schwanzes denken, wenn auch die Andeutung der Haare erst etwas unter der Wurzel beginnt. Doch darf man bei der Kleinheit der Verhältnisse derartige Details, wie ich schon oben hervorhob, trotz der hier guten Arbeit nicht gar zu genau nehmen. Dagegen beweist die deutlich angegebene Oeffnung des vorderen Ohres, dass an kein Horn zu denken ist.

[20]) Auch ist der den Inselsteinen eigene Typus des Stieres ein anderer s. Cades Abdr. LIV 76 = Milchhöfer S. 80 Fig. 51.

[21]) Dasselbe Füllmotiv findet sich an derselben Stelle auf einem sicher assyrischen 'Emailskarabäus' bei Coste-Flandin *Ninivé* II pl 141.

Die vorliegenden 7 Darstellungen des Löwen lassen sich ähnlich wie die des Bockes je nach der Gestalt der Fläche, welche sie schmücken, in einen gestreckten und in einen aufrecht stehenden Typus eintheilen. Der erste ist durch 5 Exemplare vertreten, von denen 3 (12, 13, 15) ovale Form haben. Das Raubthier ist mit gebogenem Rücken, aufgerissenem Rachen, erhobenem und gekrümmtem Schweif gebildet in sprungbereiter, springender oder laufender Bewegung. Deshalb sind diese Darstellungen einander sehr ähnlich und unterscheiden sich nur durch Einzelheiten. Es ist ein Schema, welches die Fläche ausgezeichnet füllt, aber trotzdem nie unnatürlicher Verrenkungen, wie sie z. B. bei den Böcken vorkommen, benöthigt, vielmehr die Natur treu und lebendig nachahmt[22]). **12** (Kalkspath, L. 0,02, Taf. 16,5) zeigt einen zum Sprung sich anschickenden Löwen in leidlicher Arbeit. Der Rücken ist katzenartig gekrümmt, die Vorder- und Hintertatzen sind weit vorgestellt und der Rachen geöffnet, so dass die Zunge sichtbar wird. Der S-förmig gebogene und in eine Quaste auslaufende Schwanz füllt den Raum über dem Rücken. Auch der Kopf, welcher geradeaus gerichtet ist, und die Extremitäten ordnen sich so gut in das Oval ein, dass nur unter den Schenkeln der Hinterbeine ein Füllornament, ein einseitig belaubter Zweig, nöthig wird. Während dieser Löwe einem Gegner drohend gegenüber zu stehen scheint, sind die der Steine **13—15** offenbar einer Scene entnommen zu denken, in welcher sie flüchtend den Kopf nach ihrem Feinde umwenden (s. die Löwenjagd in Emailarbeit auf der Klinge des einen mykenischen Dolches im Ἀθήναιον X. T. 1, A 1). Durch diese Bewegung wird zugleich ein Theil der Leere über dem Rücken passend ausgefüllt und die Krümmung des Nackens nahe an den abgewendeten Rand des Steines herangerückt[23]). Auf **13**

[22]) Ueber die Bildung des Löwen in der älteren griechischen Kunst s. E. Curtius Wappengebrauch und Wappenstil im Alterthum in den Abhandl. der Berliner Akademie 1874 S. 99 ff.

[23]) Denselben Typus finden wir auf einem korinthischen Votivteller bei Benndorf Griech. und sicil. Vasengemälde T. VI wieder. Auch hier ist das Thier im Sprunge dargestellt, der Kopf ist zurückgewendet, der gebogene Schwanz erhoben und der Rachen, in welchem die Zunge und die Zähne sichtbar

(Flussspath, L. 0,02) ist der Körper des springenden Löwen besonders lang gestreckt und schlank, sonst ist die Bildung desselben der von 12 äusserst ähnlich, doch hebt das Thier die r. Vorderpranke höher als die l. Die Mähne ist sehr stark angegeben, durch ähnliche Schraffirung die Musculatur des Leibes und unten am Vorderkörper herabhängende Haare; von den Hinterbeinen ist nur eines sichtbar. Der Raum zwischen dem zurückgewendeten Kopfe und dem Schwanze mit Quaste wird durch einen zweiseitig belaubten Zweig ausgefüllt; als Andeutung des Bodens dient ein der l. Hälfte des unteren Randes ziemlich parallel laufender Strich, welcher zugleich den Zweck der Raumfüllung hat. Sehr ähnlich, aber noch sorgfältiger gearbeitet ist **14** (Flussspath, Dm. 0,016, Taf. 16,6). Zwar ist die Form des Steines rund, aber der Löwe füllt nur die obere Hälfte, also eine Fläche, deren Länge grösser ist als ihre Höhe, die untere nimmt ein Delphin ein [24]). Der Körper des Löwen ist kräftiger und weniger schlank als der von 12, die Innenzeichnung sorgfältiger, die sehr weit heruntergehende Mähne jedoch mit kleineren Strichen ausgeführt und von den Vorder- und Hinterbeinen immer nur eines. Undeutlich und bedeutend nachlässiger ist das Bild von **15** (Flussspath, L. 0,016, Taf. 16,7). So ist unter Anderem keine den Bauch unten begrenzende Linie vorhanden und der Schwanz, an dem die Quaste jedoch nicht fehlt, nicht ganz ausgeführt [25]). Von den Hinterbeinen ist nur eines angegeben, von den vorderen das eine wie auf 13 erhoben. In sorgfältiger, streng stilisirter Arbeit sind zwei laufende Löwen in entgegengesetzter Richtung so zusammengestellt, dass die zurückgewandten Köpfe sich anblicken und Rücken an Rücken steht. Ferner sind die Vorderextremitäten des einen den hinteren des anderen so genähert, dass die Thiere in dem Runde des Steines wie in einem Reifen herumzuspringen scheinen. Sie kämpfen offenbar mit einander und auch der Gegenstand, um dessen Besitz sie streiten, scheint angedeutet. Unter den Füssen des einen Löwen liegen nämlich zwei Dinge, welche in der eigenthümlichen Technik dieses Steines (s. unten Sp. 346) die grösste Aehnlichkeit mit den Beinen desselben haben. Es sind die Knochen eines erlegten und fast schon verzehrten Wildes [26]), welche das eine Raubthier dem anderen streitig macht, denn ein derartiges Ornament oder Andeutung des Bodens ist unerhört. Die Bildung der ziemlich schmächtigen Körper unterscheidet sich nur wenig von der der vorigen Exemplare, nur sind die Rachen geschlossen und die S-förmig gebogenen Schwänze gesenkt, so dass sie mit den weit ausschreitenden Hinterbeinen und den vorgestreckten Vorderbeinen den Rand des Steines bedecken.

Verschieden ist der Typus des Löwen, welcher auf einem runden oder einem in ähnlicher Weise behandeltem ovalen Steine dargestellt ist. Da in beiden Fällen eine mindestens gleich hohe wie breite Fläche gegeben ist, so wird das Thier stehend gebildet. So zunächst **17** (Quarz, rund, Bildfläche etwas beschädigt, Dm. etwa 0,018, Taf. 16,8). In mittelmässiger Arbeit ist der Löwe gebildet, wie er mit hoch erhobenem, zurückgewendetem Kopf und S-förmig nach oben gebogenem Schwanze (ohne Quaste) dasteht und die eine Vorderpranke erhebt. Von den Hinterbeinen ist nur eines angedeutet, dagegen sind die Mähne und die Rippen sorgfältig ausgeführt. Als Andeutung des Bodens dient ein unten mit kleinen Quereinschnitten versehener Strich. Die Körperformen sind ähnlich schmächtig wie die von **18** (Talk, oval, L. 0,017). Hier ist der Löwe ähnlich wie der Bock von 2 der Höhe nach in das verhält-

werden, aufgerissen. Da ein Rund auszufüllen ist, so befindet sich unter dem Thiere eine Knospe.

24) Eine völlig gleiche Darstellung von einem Steatit der Pariser Nationalbibliothek hat Lajard *Vénus* pl. XIX 5 abbilden lassen

25) Es ist kaum anzunehmen, dass hier früher vorhandene Einritzungen durch Abnutzung verschwunden sind, da nicht die geringste Spur von ihnen zu entdecken ist. Sicher jedoch ist der untere Rand stark abgerieben.

26) Ueber analoge Scenen s. E. Curtius Wappengebrauch und Wappenstil S. 107. Vergl. ausserdem Lajard *Mithra* pl. LIII 7. Einen ähnlich prägnant aufgefassten Moment eines Kampfes zwischen einem Löwen und einem Rinde (?) giebt der Achatonyx von Menidi (Kuppelgrab bei Menidi T. VI 4), dessen Deutung Lolling (S. 30) schwierig nennt. Der Löwe ist dem Rinde (?) auf den Nacken gesprungen, packt mit den Vordertatzen den zurückgewendeten Kopf desselben und reisst ihm mit dem Rachen die Zunge (sogar das Zungenband ist sichtbar) aus dem Maule

nissmässig breite Oval hineincomponirt und demgemäss höher gebildet als 17. Die Beine sind lang und der Hals besonders hoch erhoben. Der Kopf blickt geradeaus und der Rachen ist weit geöffnet, ohne dass die Zunge sichtbar wird. Der Schwanz ist in einfacher Krümmung nach oben gebogen. Oberhalb desselben befinden sich drei kleine, runde, sicher nicht zufällige Vertiefungen. Die Hinterbeine sind beide sichtbar, sonst ist die Ausführung die von 17.

Der Löwe leitet uns zu einer Anzahl Mischbildungen über, zu welchen Körpertheile von ihm verwandt werden; der ganze Körper desselben zunächst zur Chimaira, die wir auf Stein **19** (Kalkspath, rund, Dm. ungef 0,021) sehen. Die Darstellung ist in den ungewöhnlich dicken Stein tief und wenig zierlich eingeschnitten. Der Löwe steht, erhebt die eine Vordertatze und sieht geradeaus; sein Rachen ist geschlossen. Aus dem Rücken wächst gleich hinter dem Halse der Ziegenkopf mit krummem Horn hervor, welcher ähnlich wie die Flügel anderer Mischwesen die Leere über dem Rücken gut füllt. Der wie bei dem Löwen gekrümmte Schwanz ist zu einer Schlange mit weit aufgerissenem Rachen geworden[27]). Das Ungethüm steht auf zwei Linien, welche ähnlich wie auf den Innenbildern von rf. Schalen ein Kreissegment abschneiden, hier es aber auch füllen. Die Mähne des Löwen und der Ziege und die Rippen sind deutlich angegeben[28]). Derselbe Typus eines stehenden, eine Vordertatze erhebenden Löwen ist zu dem Greif von **20** (Marmor, rund, 0,017, Taf. 16,9) benützt. Die Darstellung ist nur in Linien in den Stein eingerissen und sehr primitiv, doch kann namentlich durch Vergleichung mit den sehr ähnlichen Münztypen von Abdera[29]) kein Zweifel über den Gegenstand obwalten. Der Schnabel des Greifen ist weit geöffnet, die langen Ohren[30]) und die Mähne sind angegeben, die Flügel ornamental und dem gegebenen Raum entsprechend umgebogen und der S-förmig gekrümmte Schwanz endigt in eine Quaste. Bemerkenswerth und im Zusammenhang mit der ausschiesslichen Ritztechnik unseres Steines zu erklären ist, dass die beiden verschiedenen Elemente des Mischkörpers, wie wir auch bei 21 und 24 finden werden, durch einen kleinen Zwischenraum getrennt

[27]) Der sonst sehr ähnliche von Milchhöfer S. 81 Fig. 52b abgebildete Stein zeigt nur Ziegen- und Löwenkopf, dagegen ist das mit Querwülsten versehene lange Horn raumfüllend und parallel dem Rande so weit zurückgebogen, dass für den Schlangenschwanz kein Platz bleibt.

[28]) Milchhöfer S. 82 erklart die Entstehung der Chimairagestalt durch die unseren Gemmen eigenthümlichen Ueberschneidungen und Verbindungen zweier Gestalten. Man kann ja annehmen, dass diese eine derartige Bildung begünstigen, aber der Hauptfactor für ihr Entstehen ist und bleibt doch immer die mythische Volksvorstellung von einem derartigen Wesen, die erst vorhanden sein musste, ehe dasselbe in der Kunst gebildet werden konnte. Dann ist die Gemmenschneidekunst eine verhältnissmässig viel zu niedrige Kunstgattung, als dass man meinen dürfte, so typische Gestalten wie die Chimaira seien in ihr zuerst gebildet worden. Es genügt daher nicht nur eine 'Mitwirkung' des mythischen 'Factors' (S. 83) zu betonen. Wie übrigens M. Müller (Zeitschr. für vgl. Sprachf. XIX (1870) S. 42 ff.), welcher die feuerschnaubende Chimaira ganz verkehrt für eine Wintergottheit hält, und mit ihm Milchhöfer annehmen können, dass die harmlose Ziege aus einem oder dem anderen Grunde in den bösen Ruf eines Ungeheuers gekommen sein könne, verstehe ich nicht. Sie giebt der Chimaira nur die Eigenschaften der Gewandtheit und stürmischen Schnelligkeit und zeigt, dass sie ein bergbewohnendes Thier ist Ferner ist auch nicht erwiesen, dass Homer die Betheiligung des Pegasos an dem Kampfe des Bellerophon gegen die Chimaira kannte (Milchhöfer S. 81 Anm. 2). Es heisst *Z* 183: *καὶ τὴν μὲν κατέπεφνε θεῶν τεράεσσι πιθήσας*. Zwar werden auch Python und Gorgo *τέρας* genannt, aber allein schon die Pluralform hindert uns, den Pegasos, den Homer auch in keinem anderen Mythos kennt, zu verstehen, denn Bellerophon hat nur diese eine göttliche Gabe. Die Götter werden eben nach der in der homerischen Zeit vorliegenden Sage — dass damals eine detaillirte Ueberlieferung über dieselbe existirte, beweist der Lykier Amisodaros, welcher die Chimaira aufzog (*Π* 328), vgl. in der deutschen Sage den Jäger Felle, welcher auf das Geheiss des Heidenkönigs die Dracheneier in König Ortnits Land bringt — dem Bellerophon, als er an seine gewaltigen Thaten ging, ähnliche günstige Vorzeichen gesandt haben wie sie Odysseus vor dem Freiermord erhielt.

[29]) Poole *Catalogue of Greek coins. the Tauric Chersonese* u. s. w. S. 67 ff., 228 ff. Uebrigens giebt es schon der Form und Technik nach kaum ein zweites Erzeugniss griechischer Kunst, welches so viele Berührungspunkte mit den 'Inselsteinen' aufweist, wie gerade die ältesten Münzen. Vgl. Sp. 337 u. Anm. 66. Sehr charakteristisch ist ausserdem, dass der runden Vertiefung, welche auf den 'Inselsteinen' als Füllornament vorkommt (s. unten), auf sehr vielen Münzen eine buckelförmige Erhebung entspricht, die in den Stempeln natürlich vertieft und auf dieselbe Weise wie auf den Steinen hergestellt war. Auch der Zeit nach werden sie ziemlich zusammengehören, und man hat immer zu bedenken, dass die Münzstempel in sehr vielen Fällen sorgfältiger gearbeitet sind als die oft ziemlich werthlosen und deshalb eine primitive Technik länger bewahrenden 'Inselsteine'.

[30]) Also Furtwängler's (Bronzefunde von Olympia S. 51) griechischer Typus (D). In unserer kleinen Darstellung fehlen die Locken und der Knopf.

sind. Der Boden ist wieder durch zwei parallele Linien angedeutet, deren untere durch kleine Querstriche gegliedert ist. Den Typus des Greifen mit dem Kamm und der Krone, welchen Furtwängler (Bronzefunde von Ol. S. 48) als ägyptisirend erwiesen hat, finden wir auf der sehr schön und zierlich geschnittenen Gemme **21** (rund, Rosenquarz, Dm. etwa 0,018, untere Fläche durch Ausbrechen der Bohrung stark beschädigt, Taf. 16,10). Das mächtige Thier, welches in Profilansicht dargestellt ist[31]), ist einem starken Hirsch auf den Rücken gesprungen, hat ihn durch seine Last zu Boden geworfen und versenkt seinen Schnabel und die Vordertatzen in den auf die Seite gesunkenen Hals desselben. Die Hinterbeine des Greifen[32]) schreiten weit aus und der S-förmig gekrümmte Schwanz ist gesenkt. An den nur wenig an der Spitze umgebogenen Flügeln sind die einzelnen Federn angegeben und die Ansatzstelle ist wie bei dem kannentragenden geflügelten Ungeheuer eines

[31]) Sehr ähnlich ist die Bildung des en face dargestellten, auf den Hinterfüssen hockenden Greifen auf einem Sardonyx aus dem Kuppelgrab bei Menidi Taf. VI 3 Auch er hat die ägyptische Krone. Ueber den Typus des den Hirsch, Eber oder Stier überfallenden Raubthieres und seine semitische Herkunft s. Usener *De Iliadis carmine quodam Phocaico* (Bonn 1875) und Furtwängler Goldfund von Vettersfelde (43. Winckelmannspr.) S. 20 ff.

[32]) Ich komme hier auf die von mir schon Archäol Zeitg. 1883 Sp. 173 erörterte Frage von der Deutung der pferdeköpfigen Dämonen Milchhöfers (S 54 ff.). Er hat neulich in dieser Zeitschrift (Sp. 251) gegen meine Ausführungen geltend gemacht, dass ich persische Monumente zum Vergleich herangezogen hätte und deshalb mir, wie den meisten Archäologen, die sich vor ihm mit ähnlichen Untersuchungen beschäftigt haben, (Sp. 247) 'unkritisches Verfahren' vorgeworfen. Steht es denn aber nicht fest, wie sehr die persische Kunst sowohl in jeder anderen Beziehung als auch gerade in dem Schema des mit einem Ungeheuer kämpfenden Königs oder Gottes von der assyrischen abhängig ist? Dann sagt M. ja A. d. K. S 55 selbst: 'das assyrische Schema der Ueberwindung mischleibiger Dämonen'. Auch ahmt die persische Kunst die assyrische selbst in Einzelheiten so treu nach, dass nur ganz unbedeutende Veränderungen durch die Uebernahme jenes Schema entstanden sein könnten. Wenn ich aber gerade die persischen Reliefs zur Vergleichung wählte, so that ich es aus dem Grunde, weil auf ihnen schon wegen ihrer Grösse das Detail der Bildung jener Wesen deutlicher zu erkennen ist als auf den kleineren assyrischen Darstellungen. Zum Ueberfluss verweise ich jedoch noch auf den bei Lajard *Vénus* pl. XIV A, 3 abgebildeten und durch Inschrift als semitisch gesicherten Chalcedonkegel, welcher nicht die geringste Abweichung von der Bildung desselben Thieres auf den Reliefs aufweist. Wir sehen auf ihm einen Greif mit Kopf, Leib und Vorderbeinen eines Löwen, aber Hinterfüssen eines Adlers; dasselbe Wesen zeigen die assyrischen Cylinder, die persischen Reliefs und mit gewissen, durch die Technik und andere Umstände veranlassten Aenderungen (Verlängerung der Flügel und dadurch bedingte Verdeckung des Thierleibes, Mähne bisweilen am ganzen Rücken, in einigen Fällen Veränderung des Kopftypus) meiner Meinung nach auch die 'Inselsteine'. Denn M irrt gar sehr, wenn er Sp. 253 behauptet, ich meinte, es sei überhaupt kein bestimmtes Thier dargestellt. Ich habe doch Sp. 175 ausdrücklich erklärt, man könne 'einstweilen (d. h. vor Heranziehung der orientalischen Denkmäler) überhaupt kein bestimmtes Thier erkennen', im Folgenden aber die grosse Aehnlichkeit der Mischwesen beider Denkmälergattungen eingehend erörtert. Wenn der Kopf auf den Gemmen nicht deutlich genug als Löwenkopf charakterisirt ist, so liegt das an einer Eigenthümlichkeit derselben, auf welchen der Löwe, wie M. (S. 53) selbst sagt, sehr oft dem Hunde oder dem Fuchs ähnlich und deshalb mit länglichem Kopfe gebildet ist (s. 16, 18, die als Wappenthiere um Säulen gruppirten Löwen bei Curtius Wappengebrauch S. 111 und Vignette vom 'Kuppelgrab bei Menidi'). Unterscheidet sich doch auch der Kopf des Mischwesens bei M. Fig. 44 c nur durch das Fehlen des Geweihes von dem des Hirsches, welchen es trägt. Uebrigens hat M. (Sp 253, 254) mir zugegeben, dass Fig. 44 b und 51 Abarten der anderen Wesen sind und dass 44 d wegen Zerstörung nicht kenntlich ist. Warum soll man aber bei 44 a, das er als den sichersten Fall eines Pferdekopfes anführt, gerade seiner Pferdetheorie zu Liebe annehmen, dass der Kopf von diesem Thiere genommen ist? Ich habe doch (Sp. 176) aus Lajard *Mithra* Beispiele einer länglichen Bildung des Löwenkopfes beigebracht und (Sp. 174) auf die verschiedene Bildung eines wirklichen Pferdekopfes bei M. S. 81 Fig. 52 a hingewiesen, wozu jetzt die Schaubert'schen Steine 23—25 hinzuzufügen sind. Uebrigens werden die Köpfe von 44 a durch das Herunterhängen der Kinnladen schmaler und demgemäss pferdeähnlicher und ein Zügeln an den Mäulern (!), wie es M. (Sp. 253) annimmt, habe ich nie erkennen können, jedoch ein Hineinstossen der Fäuste in die Rachen, was für den Kampf mit einem Raubthiere charakteristisch ist. Wenn endlich Milchhöfer (Sp. 252) auf zwei von Postolakka *Monum.* VIII 52 no. 463, 464 abgebildete Bleimarken grosses Gewicht legt, um das Insectenähnliche der pferdeköpfigen Wesen zu erhärten, so ist zu entgegnen, dass einmal diese Darstellungen so flüchtig und so abgerieben sind, dass man nicht sicher über Einzelheiten auf ihnen urtheilen kann, dann ist aber diese ganze Kunstgattung bedeutend später als die 'Inselsteine', welche M. ja mit vorhomerischem Dämonismus in Verbindung bringt. Grade 464 zeigt seinen nachalexandrinischen Ursprung durch die Form des darauf angebrachten Γ. Dagegen sind als Analogien für die Bleimarken die späteren Gemmen anzuführen, auf welchen die Künstler spielend und in der willkürlichsten Weise Insecten in den verschiedensten Situationen darstellen und die Körper aller möglichen Wesen vereinigen. S *Impronte gemmarie* IV 67, 68, Abgüsse der Stosch'schen Sammlung E 3 VII no. 137 ff. E 4 VII 233 ff. — Endlich ist für meine Deutung der Milchhöferschen Steine nicht ohne Belang, dass auf einem grünen Jaspis des British Museum aus Kreta no. 1 ein Löwe ein Rind ganz ähnlich wie dort trägt. Das assyrische Schema des Kampfes eines Mannes mit einem stehenden, aber undeutlichen Ungeheuer finden wir auf dem 'Inselstein' no 7834 der Abgüsse des Antiquariums wieder.

kretischen Steines (Milchhöfer S. 68 Fig. 46a) mit einer Art von Spirale verziert. Aehnliche Ornamente schmücken den Leib und die Flügel (auch an der Ansatzstelle) des bereits (Anmerkg. 31) erwähnten Greifen von Menidi und eines ähnlichen auf einem Hämatit des British Museum n. 44, von dem Tassie-Raspe pl. XI 665 eine wenig genügende Abbildung geben. Ferner fehlt auf unserm Stein wie auf 20 eine Verbindung der beiden verschiedenen Leiber. Die Rippen beider Thiere sind deutlich angegeben. Wir haben also zwei Darstellungen von Greifen zu den von Milchhöfer (S. 53) erwähnten hinzu erhalten. Da dieser zu Gunsten seiner arisch-pelasgischen Hypothese ähnlich wie bei den mykenischen Alterthümern die fremdartigen und phantastischen Thiergestalten als orientalisch ausscheidet, indem er zugleich hervorhebt, dass die ihm vorliegenden Darstellungen von Greifen nach Fundort, Form (viereckig) und Material (Hartsteine und Glasfluss) sich als jüngere Abarten darstellten, so bemerke ich, dass 20 sehr primitiv gearbeitet und ebenso wie 21 durch Eisen ritzbar ist. Eine andere Erweiterung erhält Milchhöfers Material durch den folgenden Stein. **22** (Kalkspath, oval, Länge 0,021, Taf. 16,11) stellt eine auf den Hinterbeinen hockende, geflügelte (also dem assyrischen Typus nachgebildete[33]) Sphinx dar. Die Ausführung ist sauber, aber wegen der äusserst häufigen Anwendung der Bohrtechnik ziemlich steif. Der Kopf ist zurückgewendet, das Haar in der von den archaischen 'Apollostatuen' bekannten Weise umschnürt und der mit einer Quaste versehene Schwanz S-förmig nach oben gekrümmt. Die Vorderbeine schreiten aus und zwischen ihnen befindet sich ein auf den anderen Steinen nicht vorkommendes Ornament in Gestalt eines Halbmondes mit abgerundeten Spitzen[34]). Dasselbe füllt den Raum über dem Schwanz aus, während zwischen demselben und dem Rücken eine unregelmässig dreieckige, der Gestalt der auszufüllenden Leere entsprechende Verzierung angebracht ist. Die linke Ecke ist mit zwei verticalen, etwas gekrümmten Linien verziert, wozu in der rechten noch eine Reihe von Punkten kommt, deren unterste die eine Vorderklaue des Ungethüms ist.

Dasjenige Thier, welches die griechische Kunst zu ihren Mischbildungen nicht seltener als den Löwen verwendet, ist das Pferd. Auf **23** (oval, Kalkspath, L. 0,025, Taf. 16,12) haben wir es zunächst in der einfachsten Zusammensetzung als Flügelpferd, wie die archaische Kunst mit besonderer Vorliebe auch die nicht sagenberühmten Rosse darzustellen pflegt. Die Arbeit des Steines ist äusserst roh. Das Thier ist trabend gebildet mit Vorderbeinen, die wegen der Rundung des Steines umgebogen sind. Die Hinterbeine sind ähnlich, wie wir es bei dem ersten und zweiten Typus des Bockes sahen, wenig bewegt. Der Schwanz ist durch einen geraden, nach unten gehenden Strich angedeutet. Die Flügel, welche den Raum über dem Rücken ausfüllen, sind auffallend kurz, gerade und mit Angabe der einzelnen Federn gebildet, auch sind ihre Linien, wie wir schon öfters Aehnliches bemerkten, nicht völlig bis an den Körper herangeführt. **24**[35]) (rund, Flussspath, Dm. ungef. 0,018, Taf. 16,13) zeigt dasselbe Wesen, doch ist der Typus ein ganz verschiedener, wozu noch kommt, dass das Flügelpferd ein doppeltes ist. Wie wir schon bei den Löwen sahen und weiter unten bei den Delphinen bestätigt finden werden, sind aus räumlichen Gründen derartige Doppelbilder, welche sich übrigens nur auf runden Steinen finden, so angeordnet, dass die meist völlig congruenten Thiere in entgegengesetzter Richtung zusammengestellt sind. Werden nun aber auch die Körper verbunden, womit das Verschwinden einer Anzahl Körpertheile nothwendig verknüpft ist, so erhalten wir eine Darstellung, welche von zwei verschiedenen Seiten betrachtet denselben Anblick gewährt, da die umgekehrten Formen der jeweilig unteren Darstellung für den Gesammtanblick kaum störend wirken[36]). Bei

[33]) Es ist also der Typus nachgebildet, den die Gemmenschneider auf eingeführten orientalischen Kunstproducten, wie der Anm. 6 erwähnten Gemme, sahen.

[34]) S. unten Sp. 345.

[35]) Einen ähnlichen Stein hat Milchhöfer Fig. 52a S. 81 abgebildet.

[36]) Ich erinnere an die ähnlichen Spielereien unserer Kunstindustrie, namentlich die Darstellungen von Köpfen im Profil, welche von oben wie unten betrachtet je ein ganzes Gesicht zeigen. Sie kommen schon in Holbeins Zeit vor. Ein ähnliches Motiv zeigen die von Winckelmann *Description des pierres*

den Flügelfiguren kommt noch hinzu, dass die Flügel der oberen Darstellung mit denen der unteren verbunden völlig den Eindruck der sonst so beliebten Doppelflügel machen. Letzteres ist auch auf dem vorliegenden Steine der Fall, obgleich, wie wir schon öfters Aehnliches sahen, die Verbindung beider Körper nicht vollzogen ist. Die Darstellung ist leidlich sorgfältig. Der Kopf ist sehr dünn und etwas gekrümmt, ebenso der lange, schlanke, mit einer starken Mähne versehene Hals. Durch ähnliche Einschnitte wie an dieser die Haare sind an den ornamental zurückgebogenen, grossen Flügeln die Federn angedeutet. Von den Beinen ist je nur ein, der Rundung wegen stark gebogenes Vorderbein angegeben. Aehnlich ist der sorgfältiger gearbeitete Stein **25** (Flussspath, rund, horizontal durchbohrt, Dm. etwa 0,018, Taf. 16,14), nur ist mit dem Flügelpferd ein geflügelter Bock[37]) verbunden und sind die beiden verschiedenen Bestandtheile nicht durch einen Zwischenraum getrennt. Dass hier sicher an Doppelflügel und demnach an die eben gekennzeichnete Vereinigung zweier Wesen zu einem von zwei Seiten zu betrachtenden Ganzen zu denken ist, zeigt der Umstand, dass auch die Verbindungsstelle der beiden Flügel mit den die Federn darstellenden Schraffirungen bedeckt ist. Jedes Thier hat zwei stark gebogene Vorderbeine und eine schwach angedeutete Mähne. Hals und Kopf sind ziemlich breit ausgeführt, ebenso die kurzen, gebogenen und mit starken Querwülsten versehenen Hörner des Bockes. Uebrigens zeigt diese Verbindung von Flügelbock und Flügelpferd, also von zwei Wesen, welche mythologisch und sonst in keiner Beziehung stehen, dass die Gemmenschneider in einem gewissen Grade selbständig künstlerische Bildungen, allerdings immer durch die hier allmächtigen Gesetze der Raumfüllung

de Stosch p. 45 als *Ζεὺς ἀπόμυιος* gedeuteten Steine, indem der bartige Kopf mit Theilen von Insecten verbunden ist und bei einiger Phantasie ganz als ein solches erscheint, vgl. Köhler Gesammelte Schriften IV pl. I 4—6, S 12 und Tölken Verzeichniss der kgl. preuss. Gemmensammlung S. XLV ff. Eine andere Gemme derselben Art mit zwei zusammengefugten menschlichen Köpfen, welche unten so in einen Eberkopf auslaufen, dass der Bart des einen zugleich den Unterkiefer des Ebers darstellt, ist bei Causeus de la Chausse *Gemme antiche figurate* (Rom 1700) tav. 48 abgebildet. S. ausserdem Lajard *Mithra* XLV 9, wo auf einem Carneol primitiver Arbeit ein Löwe und ein Rind verbunden sind.

[37]) Einen springenden Flugelbock allein sehen wir auf dem Inselstein der Berliner Abgussammlung no. 7139. Eine andere Mischbildung, zu welcher der Bockskörper verwendet wird, zeigt der bei Ross Inselreisen III zu S. 21 abgebildete Stein An den Leib des Flügelbockes schliesst sich der schuppige, gebogene Schwanz eines Seewesens an. Das assyrische Schema zweier auf den Hinterfüssen stehender Böcke mit zurückgewendeten Köpfen (assyrischer Cylinder bei Lajard *Vénus* pl. IV 12, vgl. pl. XXI A 23, 30, Cesnola *Cyprus* (engl Ausg.) pl. XXXVIII 23) finden wir auf einem Serpentin von Mykene (Schliemann S. 412 Fig. 539) wieder. Dass auf diesem Böcke und keine Pferde (Schliemann S 412, Milchhöfer S. 54, der übrigens Schliemanns Erklärung für nicht ganz sicher hält) dargestellt sind, zeigen die knotigen Hörner beider und der kurze Schwanz des einen. Der des anderen ist nach Schliemann 'buschig', doch ist davon nichts auf seiner Abbildung zu erkennen, vielmehr der Stein an dieser Stelle abgerieben — Ich gehe hier mit einigen Worten auf die Einwendungen ein, welche Milchhöfer Archäol. Ztg. 1883 Sp 247 gegen meinen Vergleich des mykenischen Goldringes mit der Adorationsscene auf assyrischen Cylindern gemacht hat. Zunächst constatire ich, dass Milchhöfer jetzt ganz anders als in seinen 'Anfängen der griechischen Kunst' über den Grad des semitischen oder, wie er sagt, orientalischen Einflusses urtheilt. Denn während er dort (S. 8, 53, 55, 68, 120) höchstens einen 'letzten Zusammenhang' in wenigen Punkten gelten lässt, der aber gegenüber der viel zu weit gehenden Hervorhebung des arisch-pelasgischen Princips völlig in Schatten tritt, erkennt er hier (Sp. 248) 'einen gewissen Parallelismus in der Auswahl und Anordnung des Stoffes' an und redet völlig meinen Aufstellungen das Wort, wenn er fortfährt: 'Bildliche Schemata zu entlehnen hat selbst die hellenische Kunst nicht verschmäht Und was führte denn die Völker des Archipelgebietes überhaupt so früh zur Entwickelung der figürlichen Bildnerei, wenn nicht die Berührung mit dem Orient?' Wenn er aber weiterhin aus gewissen Abweichungen im Stil und Detail, die er zu einer 'totalen Verschiedenheit' aufzubauschen sucht, die 'ganze Grundlosigkeit' meiner Beweisführung nachweisen will, so ist er nicht in seinem Rechte. Da auch ich die Eigenthümlichkeiten der 'Inselsteine' und des Ringes keineswegs geläugnet, auch den Gedanken an Importation zurückgewiesen habe (Sp. 176 f.), so ist es unbillig von ihm, den Nachweis von 'vollkommen Uebereinstimmendem' zu verlangen (Sp. 248). Wäre derselbe zu erbringen, so hätten wir eben keine griechischen, sondern orientalische Kunstprodukte vor uns. Ebenso ist immer zu bedenken, das der Ring mit der aussersten Sorgfalt im Detail gearbeitet ist, so dass wir ihm von den meist nachlässig gearbeiteten Cylindern nichts gleiches an die Seite stellen können. Dadurch wird z. B. bedingt, dass die Sonne auf jenem anders ausgeführt ist als auf diesen. Aber die Aehnlichkeit des Adorationstypus, der kleineren Figuren, von Sonne und Mond wird nie weggeläugnet werden können Und wenn er sagt, dass auf den 'Inselsteinen' auch Sonne und Sterne vorkamen (Sp. 250), wenn er an die homerische Schildbeschreibung erinnert, so beweist das nicht für ihn, sondern zeigt den Zusammenhang der ganzen ältesten griechischen Kunst mit der orientalischen. Auch sein Einwand gegen die kleine Figur, von der er glaubt, dass sie stehe, nicht wie der Asshur schwebe, fällt, wenn man bedenkt, dass sie in fast ganz gleicher Höhe mit Sonne und Mond und den sie decorativ umgebenden Wellenlinien, die nach ihm 'ohne Zweifel' der Ocean

und Symmetrie beherrscht, versuchten: ein Umstand, der für die Umbildung der assyrischen Mischwesen in die fälschlich für pferdeköpfig gehaltenen Ungeheuer der Steine wohl in Betracht zu ziehen ist. Noch Wichtigeres lehrt uns **26** (rund, Dm. ungef. 0,019, Taf. 16,15.16). Es ist ein auf beiden Seiten geschnittener Kalkspath von sehr schöner und sorgfältiger Arbeit, welcher ebenso wie **11** ein Beispiel ist, dass bei schon fortgeschrittener Technik die Künstler keineswegs das weichere Material verschmähten, sondern gerade für vollendetere Darstellungen bevorzugten[38]). Denn selbst bei sorgfältigeren Darstellungen in hartem Stein zeigt es sich, dass die Technik doch noch Schwierigkeiten macht, zumal sicher nicht anzunehmen ist, dass zur Herstellung der vorliegenden Steine der Diamant benutzt wurde. Die eine Seite unserer Gemme stellt einen flüchtenden Kentauren mit langem Haar und Bart dar, welcher seinen Oberkörper zurückwendet und beide Arme abwehrend ausstreckt.

sind, angebracht ist (vgl. den Vogel auf 11) und dass alle wirklich stehenden und sitzenden Figuren des Ringes entweder den Rand desselben berühren oder auf Steinhaufen stehen. Modificirt ist allerdings das Schema des Asshur (eine andere Modification desselben erkenne ich in den Goldplättchen *C. R.* 1877 T. III 14. 30), aber wir haben auch keine assyrische Kunst vor uns, und einen Korybanten in ihm zu erkennen (A. d. K S. 136) vermag ich nicht. Was die Gewandung der Frauen betrifft, so bedaure ich, durch Milchhöfer veranlasst worden zu sein den Oberkörper für unbekleidet zu halten. Eine erneute Betrachtung des Ringes hat mich belehrt, dass ein auch die Brust bedeckendes, aber eng anliegendes ärmelloses Gewand anzunehmen ist, wie schon Schliemann (Mykenä S. 404) erkannte (Vgl. z. B. die Gemmen mit Pehlevi-Inschriften bei Lajard *Vénus* pl. XIX 6, XXI A 24, 31, auf welchen, trotzdem die Frauen völlig bekleidet sind, die Brüste sehr stark hervortreten.) Man sieht den faltigen Ausschnitt desselben ganz deutlich am Halse aller drei Frauen, bei der sitzenden sogar die Spange, welche es über der r Schulter zusammenhält, und bei der ersten stehenden die es an den Oberarmen begrenzenden Linien, welche jedoch bei den beiden anderen wegen der ausserordentlich kleinen Verhältnisse der Darstellung entweder überhaupt nicht angegeben waren oder durch Abnutzung verschwunden sind. Uebrigens sind auf der Zeichnung die Umrisse der durch das Gewand hervortretenden Brüste und die Warzen stärker angegeben als sie die Abdrucke erkennen lassen. Ein sehr ähnliches Gewand trägt nun die Frau, welche mit flehend erhobenen Armen auf den Cylindern typisch an dritter Stelle vor der sitzenden Figur steht (Lajard *Mithra* pl XXXVIII 1 tritt die Brust ähnlich wie auf dem Ringe hervor) und, was noch wichtiger ist, eine auf ägyptischen Monumenten hinter Sklaven oder Kriegern feindlicher Nationen herschreitende Frau mit einem Kinde (Wilkinson *Manners and customs* I² S 226, 272, Hoskins *Travels in Aethiopia*, London 1835 zu S. 232). An kleinen Verschiedenheiten, wie der in der Mitte fehlenden Einziehung des Gewandes, die nur dem gleichfalls engeren Anliegen des oberen Theiles an der Brust und dem demgemäss meist völlig gerade gebildeten unteren Rande desselben entspricht (Lajard *Mithra* pl. XVIII 7 gleicht er jedoch dem auf dem Ringe), wird hoffentlich Niemand Anstoss nehmen, ebenso wie daran, dass die Frauen der ägyptischen Darstellungen öfters einen kurzen Umhang um die Schultern tragen. Die Völkerschaft, zu der die Frauen gehören, wird nun inschriftlich als Rutenu (Syrer), also eine semitische Nation, bezeichnet; es ist also sicher, dass wir auf den Cylindern und dem Ringe Nachbildungen syrischer Gewänder haben. Wenn endlich Milchhöfer (Sp. 251) mir vorwirft, ich habe zur Vergleichung mit einer ähnlichen Tracht der Inselsteine persische Darstellungen herangezogen, so gilt dagegen dasselbe, was ich schon Anm. 32 in Betreff der persischen Reliefs bemerkte. Statt eines 'medisch-persischen Costüms' ist doch wohl eher ein assyrisches, in der persischen Kunst modificirtes Gewand anzunehmen, zumal da wir eben bei den Syrern ein ähnliches nachgewiesen haben. Auch kommt dasselbe auf einem anderen Cylinder (Lajard *Vénus* pl I 4) vor, der durch eine gleichfalls darauf befindliche Darstellung des Flügelstieres mit Menschenkopf als mindestens unter assyrischem Einfluss stehend gesichert ist. Zum Ueberfluss führe ich als Analogie für den Siegelring einen Cylinder an (*Vénus* I 16 = *Mithra* LIV, 5), auf welchem vor einer unbärtigen, sitzenden Figur zwei andere gleichfalls unbärtige und wahrscheinlich auch weibliche Figuren in den bekannten Gewändern stehen und sich ausser Mond und Sternen und einem Asshur ohne Kopf auch ein streng stilisirter Baum befindet. Die Analogie der indischen Tracht, welche Milchhöfer noch jetzt aufrecht zu halten scheint (Sp. 251), fällt weg, da sie den Oberkörper ganz unbedeckt lässt und die Beine mit viel unregelmässiger gestreiften und unten ganz engen Hosen, aber keinem anliegenden Gewande bekleidet sind, s. Moor *Hindu Pantheon* pl 8 ff. und sonst.

[38]) Aus dem Material ist niemals ein sicherer Schluss auf das Alter eines Steines zu machen. Allerdings sagt auch Milchhöfer (A d. K. S. 42), dass die Gattung der weicheren Steine nur als solche die ältere sei, doch bildet ihm dieser Unterschied das Kriterium um manche Steine als jünger ausscheiden zu können. Man möge doch bedenken, dass sicherlich zwei Arten, die eine in kostbarerem, die andere in wohlfeilerem Material, neben einander hergingen. Finden sich doch in Mykene beide neben einander, denn Milchhöfer irrt, wenn er S. 42 sagt, dass in den dortigen Gräbern nur Gemmen aus harten Steinen vorkämen Schliemann Fig. 176 S 126 ist aus Talk (Steatit), 182 und 186 S. 127 ebenso wie 539 S 412 aus Serpentin. Es ist doch wohl anzunehmen, dass die Technik beide Arten zu schneiden aus dem Orient zu gleicher Zeit nach Griechenland kam. — Ferner geht M. (S. 82 ff.) zu weit, wenn er daraus, dass auf der einen Seite eines Steines ein doppelter Pegasos, auf der anderen eine Chimaira eingeschnitten ist, auf eine 'sehr alte Beziehung' derselben zu einander schliesst. Der Grund ihrer Vereinigung ist vielmehr der, dass beide Gestalten ein Rund ausgezeichnet füllen. Oder soll man bei 23 eine Beziehung zwischen Bock und Pferd, bei 24 zwischen Kentaur, Delphinen und Tintenfisch annehmen?

Das Schema des sprengenden Kentauren ist auch sonst häufig zur Füllung von Rundungen angewandt worden und deshalb auch als Innenbild von Schalen beliebt[39]). Hier ist die Aufgabe, die Fläche zu bedecken, gewandt und ungezwungen durchgeführt, indem der rechte, zurückgestreckte Arm und der umgewendete Kopf die Leere hinter dem Rücken ausfüllen und der linke gebogene und im Gestus des Hülfeflehens erhobene den rechten oberen Rand berührt. Den unteren Theil bedeckt der lange Schwanz und die vier Pferdebeine, denn wir haben hier schon den späteren Kentaurentypus, welcher die früher menschlichen Vorderbeine in thierische übergehen lässt. Dadurch sind wir aber auch im Stande, ungefähr die Zeit unseres Steines zu bestimmen. Durch andere Monumente sind wir in der günstigen Lage, die Uebergangszeit eines Typus in den anderen feststellen zu können, indem auf dem Epistyl des Tempels von Assos[40]), einem kyrenaischen Deinos[41]) und der Amphora des Klitias und Ergotimos[42]) beide Bildungen zusammen vorkommen. Nun ist aber die Ausführung unseres Kentauren ungleich vollendeter als die der gleichen Mischgestalten vom Tempel von Assos, und da dieser etwa in das sechste Jahrhundert zu setzen sein wird[43]), so muss der Stein sicher später fallen. Es kommt nun noch ein zweiter Umstand hinzu. Die Gefahr, wegen welcher der Kentaur seine Arme abwehrend ausstreckt, ist durch einen zweiten Umstand noch näher gekennzeichnet, durch einen tief in seinem Pferderücken steckenden Pfeil. Was wir also oben von dem im Laufe den Kopf umwendenden Löwen annahmen, dass er einer grösseren Composition entnommen sei[44]), das lässt sich hier ganz sicher beweisen. Solche von Pfeilen durchbohrte Kentauren kommen nur in den Darstellungen des Kampfes des bogenbewehrten Herakles mit den wilden Brüdern des Pholos vor und zwar auf folgenden drei älteren Monumenten:

A) Bronzerelief von Olympia bei Curtius Das archaische Bronzerelief von Olympia T. I, II.

B) Protokorinthisches[45]) Salbgefäss in Berlin, A. Z. 1883 T. 10.

C) Sf. Amphora in Berlin bei Gerhard A. V. II 119/120.

A und B zeigen noch menschenbeinige Kentauren und eine viel niedriger stehende Fähigkeit der Formgebung als der Stein, C dagegen pferdebeinige und eine ähnliche Vollendung wie die Kentauren der Lapithenschlacht auf der Françoisvase. Ungefähr der Zeit dieser Gefässe wird also auch der Stein zuzuschreiben sein[46]). Ausserdem beweist dies Entlehnen einer Figur aus einer grösseren Composition schon an und für sich, dass wir es mit Erzeugnissen einer verhältnissmässig entwickelten Kunst zu thun haben. Eine Annahme, dass diese Seite des Steines später gravirt sei als die andere, wäre immer nur ein Auskunftsmittel der Verlegenheit und wird dadurch widerlegt, dass doppelseitig gravirte 'Inselsteine' keineswegs selten sind und die Technik beider Seiten dieselbe ist.

Zu einem anderen Darstellungskreis führt uns die Rückseite desselben Steines über. Es sind das die auf den 'Inselsteinen' so sehr beliebten Seethiere, namentlich Fische[47]). Doch möchte ich nicht

39) Vgl. *Museo Gregoriano* II 82, Hancarville *Antiquités* etc. IV 31 = Inghirami *Pitture di vasi Etr.* II 119 = *Catalogue of greek and etr. vases from the British Museum* I no. 932. Collignon *Vases d'Athènes* no. 216. Benndorf Griech. u. sicil. Vasenbilder T. VIII 2. Ausserdem findet man sprengende Kentauren häufig als Schildzeichen auf ri. Vasen.

40) Clarac *musée* II pl 116 A. B. Texier *description de l'Asie mineure* II pl. 114. J. Th. Clarke *investigations at Assos.* (Boston 1882) pl. 15.

41) Archäol. Ztg. 1881 T 12

42) Die Kentauren der Lapithenschlacht haben vier Pferdebeine, dagegen Cheiron in dem Hochzeitszuge des Peleus und der Thetis menschliche Vorderbeine, wie sich trotz der mangelhaften Erhaltung der Vase an dieser Stelle erkennen lässt.

43) Clarke setzt den Tempel entschieden zu spät in das Ende des fünften Jahrhunderts.

44) Auch Milchhöfer (S. 53) nennt die auf den 'Inselsteinen' vorkommenden, von einer Lanze durchbohrten Thiere (vgl. Schliemann Myk Fig 176 S. 126) 'gleichsam das abgerissene Bild einer Jagdscene'.

45) S. Furtwängler Bronzef. v. Ol. S. 47, 51 und Archäol. Ztg 1883, S. 153.

46) Eher möchte ich den Stein für noch etwas jünger halten, weil auf ihm der Kentaur eine deutliche Stumpfnase hat, eine Annäherung an den Silenstypus, die erst auf ziemlich späten sf. attischen Gefässen vorkommt.

47) Ueber die Darstellung von Fischen in der älteren Kunst s. Furtwängler Goldfund von Vettersfelde S. 27 f. Uebrigens finde

mit Milchhöfer (S. 48) annehmen, dass sie gerade den auf den Inseln gefundenen Steinen eigenthümlich sind. Denn Fische, Polypen und Hippokampen finden sich in genügender Anzahl doch auch in Mykene, und das Gebiet des griechischen Festlandes, in welchem nachweislich 'Inselsteine' gefunden worden sind, liegt der Küste nicht so fern, dass man annehmen dürfte, jene Thiere seien dort unbekannt gewesen. Zwei Delphine und einen Tintenfisch finden wir auf der Rückseite von **26** (Taf. 16,15). Die Darstellung ist ebenso wie die der Vorderseite mit dem Schnitzmesser, dessen Spuren noch sichtbar sind, in das weiche Material eingeschnitten. Beide Delphine sind wegen der Rundung des Steines in der diesen Thieren beim Schwimmen eigenthümlichen Krümmung dargestellt; stärker ist die des oberen, welcher auch dünner ist. Ihre Richtung ist dieselbe und von Details sind Bauch-, Rücken- und Schwanzflossen angegeben. Den Raum unter dem zweiten füllt eine Sepia mit drei Paaren langer, seitwärts herabhängender, gerader Arme. Aehnlich sorgfältig ist die Zeichnung des auf dem Stein 14 (s. Taf. 16,6) unterhalb eines Löwen dargestellten Delphines, der diesem mit dem Bauche zugewandt ist, so dass die Krümmung seines Rückens dem unteren Rande des Steines entspricht. Die Augen sind nicht angegeben, dagegen die Kiemen mit der daran befindlichen Flosse, die Rücken- und Schwanzflossen[48]. Der Breite des Steines nach ist **27** (Quarz, oval, die eine Ecke an der Bohrung etwas verletzt, L. 0,011, Taf. 16,17) von zwei kurzen, breiten Delphinen bedeckt, deren Leib, wie wir ähnliches bei 9 sahen, mehr eingeschliffen als eingeschnitten ist. Bauch-, Rücken- und Schwanzflossen sind angegeben, jedoch, anders als bei den vorigen Darstellungen, durch mehrere parallele Striche. Die Thiere sind mit den Bäuchen einander zugewandt und haben der Raumfüllung wegen entgegengesetzte Richtung. Länger sind wieder die Delphine des stark beschädigten, aber gut geschnittenen Steines **28** (Kalkspath, zwischen oval und viereckig, L. 0,019). Ausser den Kiemen sind Augen-, Schwanz- und Rückenflossen angegeben. Der Raum zwischen den einander zugewandten Bäuchen — auch hier ist die Richtung beider Fische entgegengesetzt — ist mit der leider fast unkenntlichen Darstellung eines kleineren Fisches ausgefüllt, s. 29 und Milchhöfer S. 84, Fig. 55[49]). Eine andere Fischart sehen wir auf **29** (Kalksspath, rund, Dm. ung. 0,017, Taf. 16,18). Zwar ist die Arbeit ziemlich roh, doch erkennt man am obern Rande einen Fisch mit langer Rückenflosse und stumpfem Kopf, von welchem zwei lange Auswüchse ausgehen. Am nächsten liegt es an eine Welsart[50]) zu denken, in welchem Falle jene Auswüchse die fadenartigen, dieser Fischgattung eigenthümlichen Bärte wären, doch darf man auch auf diese Einzelheiten kein zu grosses Gewicht legen. Den unteren Rand nimmt ein durch seine Krümmung sich der Rundung anschmiegender, recht nachlässig gebildeter Delphin ein, während der verhältnissmässig grosse Zwischenraum zwischen beiden Darstellungen durch einen kleinen unbestimmbaren Fisch mit langer Schnauze und einen schmalen, geraden Gegenstand ausgefüllt wird, der wohl auch einen Fisch bedeuten soll. Einen Delphin endlich trägt auch **30** (Achat, L. 0,012, Taf. 16,19), der einzige von mir hier aufgenommene Schaubertsche Skarabäus, auf welchen nicht der geringste Verdacht fremden Ursprungs fallen kann, da er ausser dem Bilde eine wohl erhaltene griechische Inschrift trägt. Zwar weist Milchhöfer[51]) für die 'Inselsteine' die Skarabäusform

ich fur die Fische auf dem unteren Theile des goldenen Fisches und den Triton, welche auf den Schuppen des Fisches wie auf Wogen schwimmen, keine nähere Analogie als die Darstellung eines u. a. von Fischen und Tritonen belebten Gewassers auf einem Relief von Kujundschik bei Coste-Flandin *Monum. de Ninivé* I pl. 32.

[48]) Ganz ähnlich sind diese Details auf dem schon zu 14 herangezogenen analogen Stein bei Lajard *Vénus* pl. XIX 5.

[49]) In dem Gegenstand auf dem Stein bei Schliemann Mykene S. 126 Fig. 174, welcher oberhalb des Ruckens eines antilopenähnlichen Thieres raumfüllend angebracht ist, erkenne ich gleichfalls einen Fisch mit rundem Kopfe. Da die Kiemenflossen auf beiden Seiten sichtbar sind, ist er in Oberansicht dargestellt zu denken.

[50]) Der im Nil vorkommende Zitterwels ist wohl mit Sicherheit in dem mit 9 bezeichneten Fische zu erkennen, welcher nebst anderen, ähnlich gut der Natur nachgebildeten Fischen in einem Zugnetze gefangen wird auf einem Relief bei Wilkinson *The ancient Egyptians* [2] I S. 291.

[51]) S. 42 Anm. 1.

als jünger zurück, aber es spricht nichts dagegen, dass in derselben Zeit, als Steine der runden und ovalen Gestalt geschnitten wurden, jene gefällige, offenbar durch phönikische Vermittelung aus Aegypten nach Griechenland gelangte Form nicht gerade zur Ausführung sorgfältigerer Arbeit verwandt worden sei[52]. Dafür spricht namentlich der Umstand, dass das kostbarere Material besonders häufig in dieser Form auftritt. Wie früh man seine Sprödigkeit zu überwinden verstand, das beweisen die in den Gräbern von Mykene und Menidi gefundenen Gemmen. Dann zeigt aber auch die den anderen Steinen ganz analoge Bildung des Delphines auf dem Skarabäus, dass er mit den 'Inselsteinen' in eine Kategorie zu setzen ist. Man vergleiche nur 14 und 26[53]. Die gekrümmte Gestalt, die Augen, die Kiemen, die Flossen und der Schwanz, alles ist in ganz ähnlicher Weise ausgeführt, nur auf 30 entsprechend dem höheren Werthe und der Kleinheit des Steines sorgfältiger und zierlicher. Ausserdem sind auf diesem ober- und unterhalb des Thieres Wellen durch gekrümmte Linien angedeutet (vgl. die Wellen unter dem Delphin auf Münzen von Tarent, Poole *Catal. of Greek coins in the Brit. Mus., Italy* p. 174). Doch hat der Delphin nur den Zweck, den Raum auszufüllen, welchen eine völlig decorativ angebrachte Inschrift übrig lässt[54]. Sie lautet folgendermassen: *Θέρσιός*[55] | *εἰμι* (*ἠμι*) *σᾶμα*, | *μή με ἀν* | *οιγε*. Die Lesung ist völlig sicher[56], da die Buchstaben trotz ihrer ausserordentlichen Zierlichkeit sehr deutlich sind und ein durch den Stein gehender Sprung sie kaum angegriffen hat. Was lehrt uns nun diese Inschrift? Zunächst dass der Stein zum Siegeln benützt wurde, denn das sagt *σᾶμα*[57] und das Verbot des Oeffnens ganz deutlich. Es ist ja bekannt, dass die Griechen sich des Siegels sehr häufig an Stelle unseres Verschlusses bedienten. Auch die Durchbohrung des Steines, welche sicher ursprünglich ist, kann uns nicht darin beirren, dass er als Siegel diente, da eine derartige bewegliche Befestigung in der metallnen Fassung keineswegs selten ist[58]. Hierzu kommt noch, dass die Schrift erst im Abdruck rechtsläufig wird, auf dem Stein dagegen linksläufig ist, was ihrer zwar alten, aber für jene Eigenthümlichkeit doch schon zu ausgebildeten Form nicht entspricht. Weiterhin sagt uns aber die Form *σᾶμα*, dass der Künstler kein Ioner, wahrscheinlich ein Dorer war. Ferner wird man wohl sicher gehen, wenn man wegen des Ε, des Λ, des in seiner Richtung noch schwankenden Σ, der noch nicht erfolgten Differenzirung von *ε*, *η* (und *ει*) den Stein spätestens in das 5. Jahrhundert setzt[59]. Wir haben

[52]) Ich verweise nochmals auf Ross' Bemerkung a. a. O., dass die Skarabäen aus edleren Steinarten sich auf Melos in den ältesten Gräbern mit den 'Inselsteinen' zusammen gefunden hätten. Die Form des Steines habe ich abbilden lassen, weil dies bei sicher griechischen Skarabäen noch nicht geschehen ist, trotzdem sie ein wichtiges Kriterium zur Unterscheidung von den etruskischen bildet.

[53]) Noch ähnlicher ist der 'Inselstein' des British Museum no. 60.

[54]) Rein dekorative Verwendung von Inschriften finden wir auch auf den ältesten sf. Schalen und auf der Stele von Sigeion. (s. Röhl *Inscr. antiquiss* 492 und Löschcke in den Mitth. des athen. Inst. IV S 279 ff.)

[55]) *Θέρσις* kommt als Frauenname in einem Epitaphion der Anyte Anthol. Pal. VII 649 vor. Für unsern Stein kann man auch eine Abkürzung von *Θέρσιππος* erkennen.

[56]) Da der dritte Buchstabe der ersten Zeile unten nicht völlig geschlossen ist und der Querstrich etwas über die r. Hasta hinausgeht, so hielt ich ihn zuerst für ein *Π*, aber abgesehen von der ungewöhnlichen Namenform kommt die erste Eigenthümlichkeit auch beim *P* vor und die Verlängerung des Querstriches ist wie der scheinbar vierte, in der Abbildung etwas zu scharf angegebene Strich des Sigma der zweiten Zeile nur durch ein Abgleiten des Werkzeuges entstanden und so unbedeutend, dass sie selbst auf scharfen Abdrücken kaum zu erkennen ist.

[57]) In Sophokles Trachinierinnen (614) sagt Deianeira zu Lichas, der Herakles das vergiftete Festgewand bringen soll: *καὶ τῶνδ᾽ ἀποίσεις σῆμ᾽, ὃ κεῖνος εὐμαθὲς σφραγῖδος ἕρκει τῷδ᾽ ἐπ᾽ ὄμμα θήσεται.*

[58]) S. Cesnola *Cyprus* engl. Ausg.) pl 26 ff. Auch in dem schwer glaublichen Falle, dass unser Stein keine Fassung hatte, ist noch immer die Möglichkeit vorhanden, dass er an einer Schnur getragen wurde wie der allerdings viel spätere vierseitige Siegelstein aus Carneol im Berliner Antiquarium (Archaol. Ztg. 1883 Sp. 257), dessen Form der Herausgeber E. Curtius treffend als 'eine durch Abkantung des babylonischen Cylinders bewerkstelligte Umformung' bezeichnet. Auch kann ein Draht durch ihn gezogen gewesen sein wie durch den einen Cylinder in den *Antiquités du Bosphore cimmérien* pl. XVI, 5.

[59]) Diese Datirung wurde mir von Herrn Professor Kirchhoff bestätigt Auf die einfachere Form des Theta (⊙) ist kein besonderes Gewicht zu legen, da die complicirtere bei der so sehr kleinen Schrift und an dem ungünstigen Platze in der oberen Ecke die grössten Schwierigkeiten gemacht hätte. Selbst wenn sie noch die gebräuchlichere war, musste der Künstler in

mit Milchhöfer (S. 48) annehmen, dass sie gerade den auf den Inseln gefundenen Steinen eigenthümlich sind. Denn Fische, Polypen und Hippokampen finden sich in genügender Anzahl doch auch in Mykene, und das Gebiet des griechischen Festlandes, in welchem nachweislich 'Inselsteine' gefunden worden sind, liegt der Küste nicht so fern, dass man annehmen dürfte, jene Thiere seien dort unbekannt gewesen. Zwei Delphine und einen Tintenfisch finden wir auf der Rückseite von **26** (Taf. 16,15). Die Darstellung ist ebenso wie die der Vorderseite mit dem Schnitzmesser, dessen Spuren noch sichtbar sind, in das weiche Material eingeschnitten. Beide Delphine sind wegen der Rundung des Steines in der diesen Thieren beim Schwimmen eigenthümlichen Krümmung dargestellt; stärker ist die des oberen, welcher auch dünner ist. Ihre Richtung ist dieselbe und von Details sind Bauch-, Rücken- und Schwanzflossen angegeben. Den Raum unter dem zweiten füllt eine Sepia mit drei Paaren langer, seitwärts herabhängender, gerader Arme. Aehnlich sorgfältig ist die Zeichnung des auf dem Stein 14 (s. Taf. 16,6) unterhalb eines Löwen dargestellten Delphines, der diesem mit dem Bauche zugewandt ist, so dass die Krümmung seines Rückens dem unteren Rande des Steines entspricht. Die Augen sind nicht angegeben, dagegen die Kiemen mit der daran befindlichen Flosse, die Rücken- und Schwanzflossen [48]). Der Breite des Steines nach ist **27** (Quarz, oval, die eine Ecke an der Bohrung etwas verletzt, L. 0,011, Taf. 16,17) von zwei kurzen, breiten Delphinen bedeckt, deren Leib, wie wir ähnliches bei 9 sahen, mehr eingeschliffen als eingeschnitten ist. Bauch-, Rücken- und Schwanzflossen sind angegeben, jedoch, anders als bei den vorigen Darstellungen, durch mehrere parallele Striche. Die Thiere sind mit den Bäuchen einander zugewandt und haben der Raumfüllung wegen entgegengesetzte Richtung. Länger sind wieder die Delphine des stark beschädigten, aber gut geschnittenen Steines **28** (Kalkspath, zwischen oval und viereckig, L. 0,019). Ausser den Kiemen sind Augen-, Schwanz- und Rückenflossen angegeben. Der Raum zwischen den einander zugewandten Bäuchen — auch hier ist die Richtung beider Fische entgegengesetzt — ist mit der leider fast unkenntlichen Darstellung eines kleineren Fisches ausgefüllt, s. 29 und Milchhöfer S. 84, Fig. 55 [49]). Eine andere Fischart sehen wir auf **29** (Kalksspath, rund, Dm. ung. 0,017, Taf. 16,18). Zwar ist die Arbeit ziemlich roh, doch erkennt man am obern Rande einen Fisch mit langer Rückenflosse und stumpfem Kopf, von welchem zwei lange Auswüchse ausgehen. Am nächsten liegt es an eine Welsart [50]) zu denken, in welchem Falle jene Auswüchse die fadenartigen, dieser Fischgattung eigenthümlichen Bärte wären, doch darf man auch auf diese Einzelheiten kein zu grosses Gewicht legen. Den unteren Rand nimmt ein durch seine Krümmung sich der Rundung anschmiegender, recht nachlässig gebildeter Delphin ein, während der verhältnissmässig grosse Zwischenraum zwischen beiden Darstellungen durch einen kleinen unbestimmbaren Fisch mit langer Schnauze und einen schmalen, geraden Gegenstand ausgefüllt wird, der wohl auch einen Fisch bedeuten soll. Einen Delphin endlich trägt auch **30** (Achat, L. 0,012, Taf. 16,19), der einzige von mir hier aufgenommene Schaubertsche Skarabäus, auf welchen nicht der geringste Verdacht fremden Ursprungs fallen kann, da er ausser dem Bilde eine wohl erhaltene griechische Inschrift trägt. Zwar weist Milchhöfer [51]) für die 'Inselsteine' die Skarabäusform

ich für die Fische auf dem unteren Theile des goldenen Fisches und den Triton, welche auf den Schuppen des Fisches wie auf Wogen schwimmen, keine nähere Analogie als die Darstellung eines u. a. von Fischen und Tritonen belebten Gewässers auf einem Relief von Kujundschik bei Coste-Flandin *Monum. de Ninivé* I pl. 32.

[48]) Ganz ähnlich sind diese Details auf dem schon zu 14 herangezogenen analogen Stein bei Lajard *Vénus* pl. XIX 5.

[49]) In dem Gegenstand auf dem Stein bei Schliemann Mykene S. 126 Fig. 174, welcher oberhalb des Rückens eines antilopenähnlichen Thieres raumfüllend angebracht ist, erkenne ich gleichfalls einen Fisch mit rundem Kopfe. Da die Kiemenflossen auf beiden Seiten sichtbar sind, ist er in Oberansicht dargestellt zu denken.

[50]) Der im Nil vorkommende Zitterwels ist wohl mit Sicherheit in dem mit 9 bezeichneten Fische zu erkennen, welcher nebst anderen, ähnlich gut der Natur nachgebildeten Fischen in einem Zugnetze gefangen wird auf einem Relief bei Wilkinson *The ancient Egyptians* [2] I S. 291.

[51]) S. 42 Anm. 1.

als jünger zurück, aber es spricht nichts dagegen, dass in derselben Zeit, als Steine der runden und ovalen Gestalt geschnitten wurden, jene gefällige, offenbar durch phönikische Vermittelung aus Aegypten nach Griechenland gelangte Form nicht gerade zur Ausführung sorgfältigerer Arbeit verwandt worden sei [52]). Dafür spricht namentlich der Umstand, dass das kostbarere Material besonders häufig in dieser Form auftritt. Wie früh man seine Sprödigkeit zu überwinden verstand, das beweisen die in den Gräbern von Mykene und Menidi gefundenen Gemmen. Dann zeigt aber auch die den anderen Steinen ganz analoge Bildung des Delphines auf dem Skarabäus, dass er mit den 'Inselsteinen' in eine Kategorie zu setzen ist. Man vergleiche nur 14 und 26 [53]). Die gekrümmte Gestalt, die Augen, die Kiemen, die Flossen und der Schwanz, alles ist in ganz ähnlicher Weise ausgeführt, nur auf 30 entsprechend dem höheren Werthe und der Kleinheit des Steines sorgfältiger und zierlicher. Ausserdem sind auf diesem ober- und unterhalb des Thieres Wellen durch gekrümmte Linien angedeutet (vgl. die Wellen unter dem Delphin auf Münzen von Tarent, Poole *Catal. of Greek coins in the Brit. Mus., Italy* p. 174). Doch hat der Delphin nur den Zweck, den Raum auszufüllen, welchen eine völlig decorativ angebrachte Inschrift übrig lässt [54]). Sie lautet folgendermassen: *Θέρσιός* [55]) | *εἰμι* (*ἠμι*) *σᾶμα*, | *μή με ἄν* | *οιγε*. Die Lesung ist völlig sicher [56]), da die Buchstaben trotz ihrer ausserordentlichen Zierlichkeit sehr deutlich sind und ein durch den Stein gehender Sprung sie kaum angegriffen hat. Was lehrt uns nun diese Inschrift? Zunächst dass der Stein zum Siegeln benützt wurde, denn das sagt *σᾶμα* [57]) und das Verbot des Oeffnens ganz deutlich. Es ist ja bekannt, dass die Griechen sich des Siegels sehr häufig an Stelle unseres Verschlusses bedienten. Auch die Durchbohrung des Steines, welche sicher ursprünglich ist, kann uns nicht darin beirren, dass er als Siegel diente, da eine derartige bewegliche Befestigung in der metallnen Fassung keineswegs selten ist [58]). Hierzu kommt noch, dass die Schrift erst im Abdruck rechtsläufig wird, auf dem Stein dagegen linksläufig ist, was ihrer zwar alten, aber für jene Eigenthümlichkeit doch schon zu ausgebildeten Form nicht entspricht. Weiterhin sagt uns aber die Form *σᾶμα*, dass der Künstler kein Ioner, wahrscheinlich ein Dorer war. Ferner wird man wohl sicher gehen, wenn man wegen des ᗴ, des ᐱ, des in seiner Richtung noch schwankenden ≶, der noch nicht erfolgten Differenzirung von *ε*, *η* (und *ει*) den Stein spätestens in das 5. Jahrhundert setzt [59]). Wir haben

[52]) Ich verweise nochmals auf Ross' Bemerkung a. a. O., dass die Skarabäen aus edleren Steinarten sich auf Melos in den ältesten Gräbern mit den 'Inselsteinen' zusammen gefunden hätten. Die Form des Steines habe ich abbilden lassen, weil dies bei sicher griechischen Skarabäen noch nicht geschehen ist, trotzdem sie ein wichtiges Kriterium zur Unterscheidung von den etruskischen bildet.

[53]) Noch ähnlicher ist der 'Inselstein' des British Museum no. 60.

[54]) Rein dekorative Verwendung von Inschriften finden wir auch auf den ältesten sf. Schalen und auf der Stele von Sigeion. (s. Röhl *Inscr. antiquiss* 492 und Löschcke in den Mitth. des athen. Inst. IV S. 279 ff.)

[55]) *Θέρσις* kommt als Frauenname in einem Epitaphion der Anyte Anthol. Pal. VII 649 vor. Für unsern Stein kann man auch eine Abkürzung von *Θερσίππιος* erkennen.

[56]) Da der dritte Buchstabe der ersten Zeile unten nicht völlig geschlossen ist und der Querstrich etwas über die r. Hasta hinausgeht, so hielt ich ihn zuerst für ein *Π*, aber abgesehen von der ungewöhnlichen Namenform kommt die erste Eigenthümlichkeit auch beim *Ρ* vor und die Verlängerung des Querstriches ist wie der scheinbar vierte, in der Abbildung etwas zu scharf angegebene Strich des Sigma der zweiten Zeile nur durch ein Abgleiten des Werkzeuges entstanden und so unbedeutend, dass sie selbst auf scharfen Abdrucken kaum zu erkennen ist.

[57]) In Sophokles Trachinierinnen (614) sagt Deianeira zu Lichas, der Herakles das vergiftete Festgewand bringen soll *καὶ τῶνδ' ἀποίσεις σῆμ', ὃ κεῖνος εὐμαθὲς σφραγῖδος ἕρκει τῷδ' ἐπ' ὄμμα θήσεται.*

[58]) S. Cesnola *Cyprus* (engl. Ausg.) pl 26 ff. Auch in dem schwer glaublichen Falle, dass unser Stein keine Fassung hatte, ist noch immer die Möglichkeit vorhanden, dass er an einer Schnur getragen wurde wie der allerdings viel spätere vierseitige Siegelstein aus Carneol im Berliner Antiquarium (Archaeol. Ztg. 1883 Sp. 257), dessen Form der Herausgeber E. Curtius treffend als 'eine durch Abkantung des babylonischen Cylinders bewerkstelligte Umformung' bezeichnet. Auch kann ein Draht durch ihn gezogen gewesen sein wie durch den einen Cylinder in den *Antiquités du Bosphore cimmérien* pl. XVI, 5.

[59]) Diese Datirung wurde mir von Herrn Professor Kirchhoff bestätigt. Auf die einfachere Form des Theta (⊙) ist kein besonderes Gewicht zu legen, da die complicirtere bei der so sehr kleinen Schrift und an dem ungünstigen Platze in der oberen Ecke die grössten Schwierigkeiten gemacht hatte. Selbst wenn sie noch die gebräuchlichere war, musste der Künstler in

also hier, so viel ich weiss, die älteste griechische, durch andere als stilistische Kriterien zeitlich bestimmbare Gemme, und da ihre Darstellung dem Gegenstand und Stile nach dem Bilderkreis der 'Inselsteine' angehört, so sind wir im Anschluss an die über 26 gemachten[60]), uns ungefähr auf dieselbe Zeit führenden Beobachtungen mindestens zu der Folgerung berechtigt, dass jene ähnlich wie die Thongefässe mit geometrischen Verzierungen, welche ja auch manche Berührungspunkte mit ihnen haben[61]), zwar zu den ältesten Erzeugnissen griechischer Kunst gehören, dass aber diese Technik noch in verhältnissmässig späten Zeiten ausgeübt wurde. Man wird daher bei allen, auch noch so primitiven Darstellungen auf 'Inselsteinen' sich immer die Frage vorzulegen haben, ob man nicht eine minder werthvolle und desshalb in roherer Technik gearbeitete Waare vor sich hat, und Schlüsse, welche aus ihnen auf womöglich noch vorhomerische mythologische Vorstellungen gemacht werden, sind mit der äussersten Vorsicht aufzunehmen. — Als letzte Darstellung eines Seewesens führe ich **31** (Quarz, oval mit spitzen Ecken, L. 0,022, Taf. 16.20) auf. Es sind sicher, wie man namentlich im Abdruck sieht, zwei an den Stielen von Seepflanzen festgerankte, im Mittelmeer häufige und durch ihre merkwürdige Form auffallende Eier des Katzenhaies, die sogenannten Seebeutel oder Seemäuse[62]). Ihre naturgetreue Darstellung wurde durch den Umstand erleichtert, dass man die halbmondförmigen Ranken durch einen technischen Kunstgriff herstellte[63]). Da der verhältnissmässig lange Stein durch das eigentliche Bild nur theilweise ausgefüllt wird, so sind die Ecken durch mehrere verticale, mehr oder weniger tiefe Einkerbungen verziert und der sonst noch frei bleibende Raum mit Zickzackornamenten bedeckt.

Amphibien finden sich auf zwei, auch der Form nach zusammengehörigen Gemmen. Sie sind annähernd rund, aber die obere und untere Fläche ist im Gegensatz zu den auf beiden Seiten convexen Hauptformen gerade und gleichmässig dick. Es ist das eine zur Anwendung als Siegelsteine[64]) sehr geeignete Form und da **32** gerade um die Oeffnungen der Bohrung stark abgerieben ist, so ist wohl die Vermuthung berechtigt, dass dieser Stein, ähnlich wie ich von 30 annahm, in Metall gefasst war. 33 ist zu sehr abgerieben, als dass man sichere

diesem Falle die andere, vielleicht erst seit kurzer Zeit bekannt gewordene vorziehen. Aus der Buchstabenform auf den Ort der Verfertigung zu schliessen wage ich nicht, doch scheint von dieser Seite nichts entgegenzustehn, wenn man an die dorischen Inseln Thera oder Melos denkt. Unter den Schaubert'schen Abdrucken findet sich eine ganze Anzahl, deren Originale als aus Melos stammend bezeichnet werden.

60) Ein Steatit des British Museum no. 66 tragt eine ganz in der Technik der 'Inselsteine' ausgeführte Amphora, also eine verhältnissmässig junge Gefassform. Milchhofer schliesst aus der Form des Gefässes, welches die Mischwesen der Gemmen 14a, b S. 48 tragen, auf ein hohes Alter derselben, indem er sie mit Vasen von Hissarlik vergleicht (S. 68 Anm. 1) Aber einmal ist die Aehnlichkeit mit diesen nicht besonders gross und dann ist die runde Form des Gefässbauches durch die eigenthumliche Technik (s. S 346) unserer Steine bedingt

61) S. Furtwängler, Mittheil. des ath. Inst. VI. S. 106 ff. und Milchhöfer A. d K. S 45. Ausserdem trägt Dionysos in dem Hochzeitszuge des Peleus auf der Françoisvase eine Amphora mit geometrischen Ornamenten, eine Beobachtung, welche ich Herrn Professor Robert verdanke. — Noch länger haben die Terracotten archaische Formen bewahrt, s. Brunn Ueber tektonischen Stil in den Sitzungsber. der k. bayer. Akad 1883 S. 305 ff. und Wolters Archäol. Ztg. 1882 Sp. 292.

62) Diese Deutung wurde mir von Zoologen bestätigt Dieselbe Darstellung mit Anwendung derselben Technik zeigen die Steine des British Museum 56, 57; andere Bilder wie die von 10,55 und 58 sind zwar aus denselben Linien zusammengesetzt, doch ist es leicht möglich, dass es nur willkürliche Verzierungen sind. Es wäre dann etwas Aehnliches wie die durch die litterarische Ueberlieferung (s. J. H. Krause Pyrgoteles S. 132 Anm. 1) bekannten primitiven Petschatte aus wurmstichigem Holz. Vgl. die Stempel aus gebranntem Thon bei Schliemann Ilios S. 463, 626, 768 und die Cylinder S. 463, 464, 769. Uebrigens weisen die *θριπήδεστα σφραγίδια* nicht, wie man angenommen hat, auf hohes Alterthum hin, in welchem man nicht im Stande gewesen wäre, bessere Petschafte herzustellen, sondern die Stelle in Aristophanes Thesmophoriazusen 427 ff. sagt gerade, früher wären die Thüren mit billigen Ringen versiegelt worden, jetzt aber hätten die Männer von Euripides gelernt, jene Siegel anzuwenden. Natürlich ist ein von Würmern unregelmässig zerfressenes Stück Holz schwerer nachzuahmen, als ein metallenes oder steinernes Petschaft einfacher Arbeit.

63) S unten Sp. 345

64) Unter den 35 Schaubertschen Steinen sind vier (10, 30, 32, 33), von denen man mit ziemlicher Sicherheit schon aus Form und Reibspuren erschliessen kann, dass sie als Petschafte benutzt wurden. Alle haben gerade Bildflächen. Doch finden sich auch unter denen mit convexen Bildflächen einige, deren Darstellung erst im Abdruck zur rechten Geltung kommt: 11, 20, 29, 31, 35. Wurden diese nun ausser als Schmuck auch zum Siegeln benutzt, oder waren die Künstler so sehr an das Schneiden von Stempeln gewöhnt, dass sie die Eigenthümlichkeiten derselben auf Schmucksteine ubertrugen?

Spuren einer ehemaligen Fassung wahrnehmen könnte. **32** (Flussspath, Dm. ungef. 0,011, Taf. 16,21) trägt in seiner unteren Hälfte das für die kleinen Verhältnisse recht gut ausgeführte Bild eines auf allen Vieren kriechenden Frosches, mit geöffnetem Maule. Von Vorder- und Hinterbeinen ist je nur eines angegeben. Den Raum über ihm füllt ein Fisch mit deutlicher Angabe der Flossen. Hinter beiden Thieren befinden sich zwei kleine, undeutlich gewordene Rundungen. Viel roher ist das Bild von **33** (Flussspath, Dm. ungef. 0,014, Taf. 16,22), doch erkennt man mit ziemlicher Sicherheit eine Eidechse, ein ja auch in der korinthischen Vasenmalerei beliebtes Thier[65]). Sie ist kriechend und in Oberansicht dargestellt, so dass die vier ausgestreckten Füsse und der Schwanz das Rund in geeigneter Weise ausfüllen. Der im Profil stehende Kopf zeigt wie der des Frosches ein geöffnetes Maul. Die Ausführung ist so flüchtig, dass die Klauen der Vorderfüsse durch ganz nahe an den Rand herantretende Striche angegeben sind und ein Hinterbein etwas vom Körper absteht. Neben dem r. Hinterbein ist raumfüllend ein winkelähnliches Ornament eingeritzt.

An letzter Stelle haben wir drei Gemmen zu besprechen, welche sich in unsere Abtheilungen nicht einordnen lassen. **34** (Kalkspath, rund, Dm. ungef. 0,013, Taf. 16,23) zeigt in sehr sorgfältiger und sicher nicht sehr früh anzusetzender Arbeit den Kopf[66]) eines Wasservogels mit langem, vorn ganz wenig gebogenem Schnabel, welcher eine sich windende Schlange gepackt hat. Dieselbe bedroht mit züngelndem Rachen den Vorderkopf ihres Feindes. Die Flecken des Vogelkopfes, die Augen desselben und die Schuppen am Unterleibe der Schlange sind durch saubere Innenzeichnung angegeben. Ein Haus stellt **35** (Quarz, oval, L. 0,015, Taf. 16,24) dar. Es ruht auf zwei Pfeilern und hat einen spitzen Giebel; der Boden, auf welchem es steht, ist durch zwei Striche angedeutet. Die Seiten des Giebels schneiden, wie auf der Darstellung eines assyrischen Tempels von einem Relief von Khorsabad[67]) mit den Pfeilern ab und das Feld ist ebenso wie dort durch ein Geflecht ausgefüllt. Den links frei bleibenden Raum bedeckt die rohe Nachbildung eines Baumes, während sich rechts ein Ornament in Gestalt einer S-förmig gekrümmten Schlangenlinie befindet[68]). In dem Raum, welcher von diesem und dem Haus eingeschlossen wird, befindet sich eine ähnliche Flechtverzierung wie im Giebel, die Leere über der Schlangenlinie füllen zwei Striche aus und auch der Raum zwischen den beiden Pfeilern wird durch kleine, schräge Striche gegliedert.

Zum Schlusse füge ich noch einige Bemerkungen über die Technik der Steine hinzu, da diese im innigsten Zusammenhang mit den Darstellungen steht. Zunächst zeigt die regelmässige Form der Steine, dass sie wohl meist auf der Drehbank ihre äussere Gestalt erhielten. Wohl mag man in vielen Fällen kleine Steine benützt haben, deren Gestalt der runden oder ovalen Form schon nahe kam, doch sind so regelmässige Körper wie 3, 16, 19, 22, 25, 34 nur auf die angegebene Weise und sicher nicht durch blosses Beschleifen mit der Hand auf einem Reibsteine herzustellen. Schon dieser Umstand setzt eine verhältnissmässig hochstehende und durch lange Ausübung vervollkommnete Technik voraus. Nach der Herstellung der äusseren Form des Steines begann das Eingraben des Bildes, die

[65]) Sorgfaltiger gebildet ist die Eidechse auf dem Stein des British Museum 61

[66]) Den Kopf eines Fisches sehen wir gleichfalls auf einem runden Stein unter einem springenden Löwen mit zurückgewandtem Kopf (nach Ross Greif oder ein anderes fabelhaftes Thier) bei Ross a. o. a O und unter einem Delphin British Museum no. 52. Es ist bekannt, dass besonders kreisformige Flachen das Wegfallen von einem Theile eines Gegenstandes begünstigen, wie auch die Innenbilder rf Schalen zeigen. — Einen Raubvogel mit einer Schlange im Schnabel zeigt der Abguss des Antiquariums 7300 von einem Stein mit sogenanntem etruskischem Rande. Ueber das Vorkommen desselben Typus auf archaischen Munzen vgl Furtwängler Goldfund von Vettersfelde S. 24

[67]) Coste-Flandin *Monum. de Ninive* II pl 141.

[68]) Man könnte auch an eine Schlange selbst denken, wie sie auf dem Innenbild einer 'kyrenaischen' Schale hinter einem Tempel raumfullend vorkommt (Archaol. Ztg. 1881 T 12). Doch ware diese ornamentale Behandlung eines Thieres auf den Inselsteinen etwas ungewohnliches Ueber die technische Darstellung der Schlangenlinie s Sp 346

Meissels senkrecht auf den Stein aufgesetzt und in ihn hineingestossen[78]), so dass die Form derselben ihm noch heute eingeprägt ist. Häufiger mag jedoch dasselbe Instrument zum Aushöhlen benützt worden sein. Auf diese Weise sind wohl die Leiber der meisten Thiere ausgearbeitet worden.

Berlin. Otto Rossbach.

[78]) Eine Analogie zu diesem schablonenähnlichen Verfahren bieten die in Holz, Horn und Elfenbein sicher mit einem besonderem Werkzeug eingegrabenen Kreise mit Mittelpunkt (s. z. B. Schliemann Mykenä Fig. 127 S. 86, Ilios Fig. 540, 541 S. 476, auch als Auge eines hockenden Schweines, welches als Messergriff diente, Fig. 517 S. 472). Auch auf der sehr alten olympischen Erztafel, welche die Bestimmungen über die Symmachie der Eleer und Euaöer enthält (Röhl *I A* 110), sind das ○ und der Punkt mit Schablonen eingegraben.

DIE GIEBELGRUPPEN DES ZEUSTEMPELS IN OLYMPIA

UND DIE ROTHFIGURIGEN VASEN.

(Tafel 17. 18.)

Es ist erfreulich, dass jetzt von mehreren Seiten ernsthaftere Versuche gemacht werden, den Giebelwerken des Zeustempels ihre Stelle in der Kunstgeschichte zu geben, und je verschiedener die Wege sind, die man einschlägt, um so mehr ist zu hoffen, dass allmählich eine Lösung des Problems erfolge, von der niemand mehr zweifelt, dass sie für die Kunstgeschichte des fünften Jahrhunderts von durchgreifender Bedeutung sei.

Meine Aufgabe war es, das Material für eine wissenschaftliche Behandlung vorzubereiten; denn Werke, die bestimmt waren als ein grosses Ganze zu wirken, können nur im Zusammenhang beurtheilt werden. Nachdem ich also den Ostgiebel in der nach meiner Ueberzeugung richtigen Weise veröffentlicht und für Vervielfältigung der Giebelmodelle Sorge getragen hatte, versuchte ich die während der mehrjährigen Wiederherstellungsarbeit gemachten Beobachtungen zusammenzustellen, um der kunstgeschichtlichen Würdigung eine festere Basis zu schaffen (Sitzungsbericht der k. Akademie der Wissensch. 1883 S. 115).

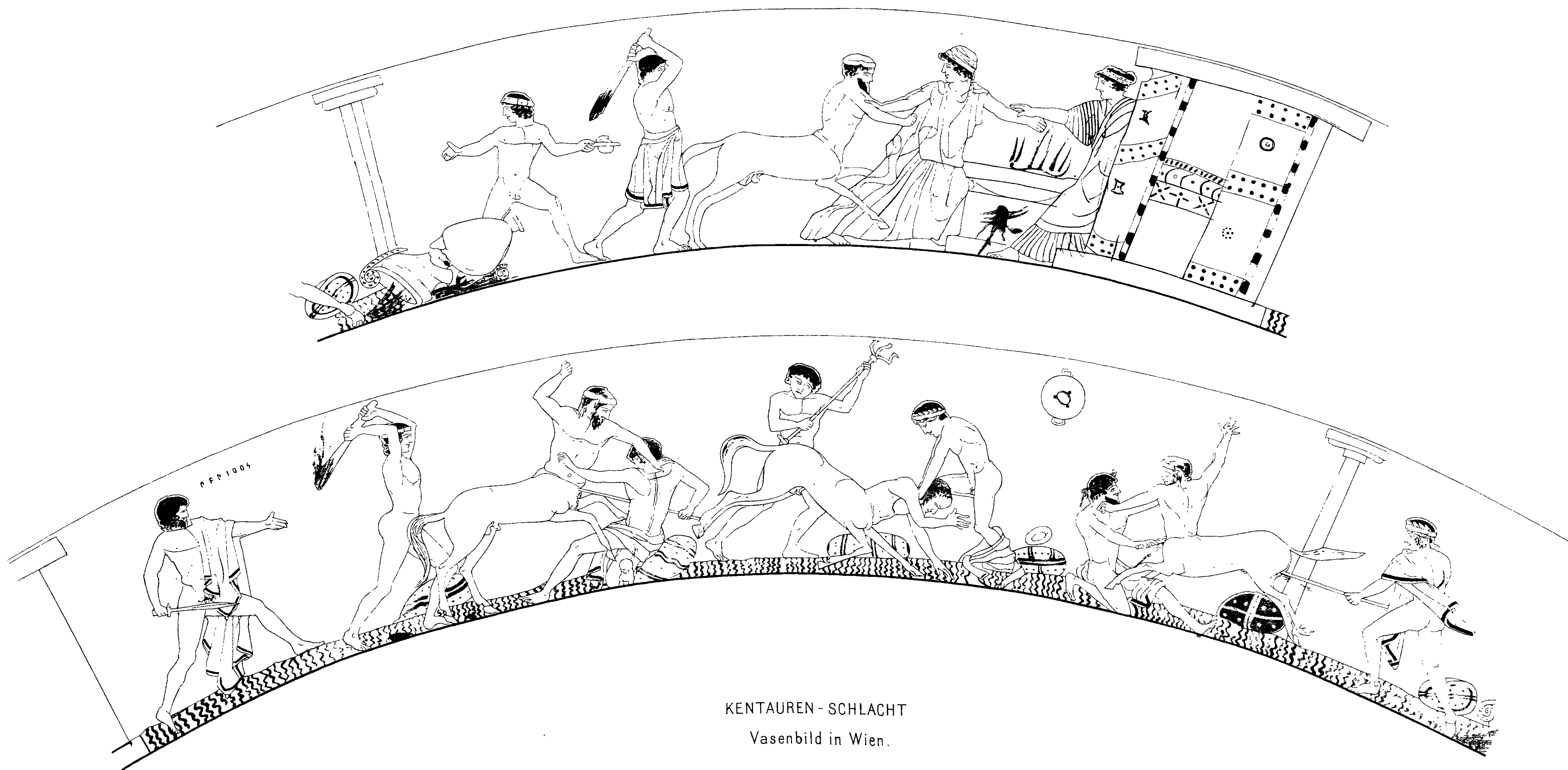
Vier Punkte waren es, welche einer besonderen Beachtung würdig erschienen. Erstens das Gesetz der Responsion, wie es hier an Werken der klassischen Zeit genauer als bisher beobachtet werden konnte, und zwar sowohl das Gesetz strenger Entsprechung, welches in beiden Giebelfeldern herrscht, als auch die Lockerung des Princips durch ein Streben nach Freiheit, welche das starre Gesetz überall durchbricht, ohne es aufzuheben. Zweitens die besonderen Bedingungen der Giebelplastik und die auf tiefe Unteransicht berechneten Stilformen in der Haltung des Kopfes, in der verschiedenen Behandlung zweier Kopfseiten, in der flachen Bearbeitung des Unterleibes, in der Fusstellung, Armhebung u. s. w. Drittens wurde auf die Uebereinstimmung der plastischen Motive mit gleichzeitigen Werken der Malerei hingewiesen, und viertens auf die Ungleichartigkeit des Stils, welche theils aus der Verschiedenheit der ausführenden Künstler, theils aus der gährenden Entwickelung der Kunst während der ersten Hälfte des fünften Jahrhunderts zu erklären ist.

Zum dritten Punkte habe ich weitere Nachweisungen versprochen, um die Uebereinstimmung der Giebelbildwerke mit rothfigurigen Vasenmalereien zu zeigen, und stelle nun auf Taf. 17 zwei Proben dieser Art zusammen, welche mir zu diesem Zwecke besonders geeignet zu sein scheinen. Es sind zwei Vasenbruchstücke aus unserem Museum, zwei Scenen aus dem Kentaurenkampfe.

In dem oberen Bruchstück sehen wir einen Mann mitten im Kampfgetümmel ruhig einher-



1.2. KENTAUROMACHIE,
VASENFRAGMENTE IM BERLINER MUSEUM.
3.4. FIGUREN AUS DEM WESTGIEBEL DES ZEUSTEMPELS ZU OLYMPIA.



KENTAUREN-SCHLACHT

Vasenbild in Wien.

schreiten; er ist durch ein buntgesticktes Prachtgewand ausgezeichnet, dem Dionysos auf der attischen Vase, die in der archäologischen Zeitung XXXI T. 14 dargestellt ist, auffallend ähnlich. Er erscheint als ein Mann mit dunklem Haar und bartlos; doch erkennt man noch am Kinn die Flocken des Bartes, welcher mit weisser Farbe aufgetragen war, die *ἄνθεα γήραος*, wie Erinna sagt; er war ein *ἠνθισμένος* gleich dem greisen Pädagogen in Sophokles' Elektra; ebenso war einst auch der Kopf mit Weiss überzogen[1]). Die Kennzeichen des Greisenalters waren ihm wie eine Verkleidung hinzugefügt. Man wird in dieser würdevollen Gestalt den Vater der Braut, bei deren Hochzeit der Streit sich entspann, König Atrax, zu erkennen haben. Rechts und links von ihm ist der Kampf in vollem Gange. Zur Rechten sieht man das Bein eines lebhaft vorschreitenden Lapithen, von dem noch ein spitzer Ellenbogen sichtbar ist. Bei dem Kampfe, in welchem er begriffen ist, scheint ein langes, stangenartiges Metallgeräth als Waffe gedient zu haben, von dem man ein Stück quer vor der Brust des Königs in horizontaler Lage sieht. Links ist der in gleicher Ausfallstellung vorschreitende Jüngling fast vollkommen erhalten. Der Kranz im Haar verräth den beim Festschmaus plötzlich entflammten Kampf. Mit hoch gehobenen Armen schwingt er das Opferbeil wider seinen Gegner, während ein anderer Kentaur, dessen Schweif nebst einem Theile des Rückens noch übrig ist, unter ihm am Boden liegt.

Neben dieser Heroengestalt habe ich in Umrisslinien den Peirithoos des Westgiebels zeichnen lassen, um die volle Uebereinstimmung anschaulich zu machen. Die geringen Abweichungen sind in den Raumverhältnissen begründet. Denn im Vasenbilde konnten die Unterarme weit über die Höhe der Ellenbogen hinauf gehen, während der Giebelrahmen eine andere Haltung verlangte. Hier wird der Kopf von der linken Hand nur wenig überragt, während die Rechte in halber Kopfhöhe bleibt und die Axt unter die Schulterhöhe hinabreicht. Diese von den räumlichen Bedingungen geforderte Darstellung war für die

[1]) Ich verdanke den Nachweis dieser fast ganz verschwundenen Spur Herrn Dr. A. Furtwängler.

plastische Ausführung die entschieden günstigere, weil so bei beiden Helden der Kopf höher und freier vortritt. Eine weitere Uebereinstimmung zwischen Vasenbild und Giebel besteht darin, dass die Stellungen der beiden nach rechts und nach links ausschreitenden Helden einander genau entsprechen. Das Streben nach symmetrischer Responsion war ja auch für den strengeren Stil der rothfigurigen Vasen durchaus charakteristisch[2]); die Verschiedenheit liegt aber darin, dass im Giebel das Vordringen der Lapithen auf beiden Seiten die Rettung einer bedrängten Frau zum Zwecke hat, während auf der Vase, wie die in Ueberresten erkennbaren Geräthe zeigen, die angegriffenen Kentauren keine Frauen gepackt hielten. Der Bildhauer suchte also innerhalb des scharf und knapp umgränzten Raums, wie es seine Aufgabe war, die prägnantesten Momente des Kampfes in geschlossenen Gruppen zusammmenzufassen, der Maler aber, dem freie Flächen zu Gebote standen, liess die Gruppen in grösserer Breite auseinander treten.

Eine andere Kampfgruppe, nicht minder lehrreich, befindet sich auf einem zweiten Bruchstück derselben Vase, das auf der unteren Hälfte der Tafel abgebildet ist.

Eine Frau wird von zwei Seiten angegriffen. Im Rücken naht ein Kentaur, von dem nur die rechte Hand erhalten ist, die einen Baumstamm als Waffe trägt. Das Gesicht der Frau ist nach der entgegengesetzten Seite abgewendet, um sich eines von links andringenden Kentauren zu erwehren. Hier war also eine Gruppe, ganz entsprechend der des Westgiebels, welche, nach dem Grüttnerschen Giebelmodelle ergänzt, darüber im Umrisse gezeichnet ist. Es ist die Peirithoosgruppe, in welcher der Kopf der Braut nach dem entsprechenden Frauenkopfe der Theseusgruppe wiederhergestellt worden ist. Die Wendung sowie die Senkung des Kopfes ist so wie sie Grüttner modellirt hat durch die vorhandenen Ueberreste des Nackens zweiffellos gegeben.

Auf dem Vasenbilde ist der Kopf mehr im Profil und die Armhaltung weniger steil. Sonst stimmen die Gruppen vollkommen. Hier wie dort

[2]) Vergl. Sitzungsbericht S. 785.

dieselbe Kopfbekleidung mit dem Haubenbande, unter dem die Locke über die Schläfe vorquillt. Hier wie dort dasselbe Motiv energischer Abwehr mit beiden Armen und dabei dieselbe Ruhe des Antlitzes, dessen regelmässige Schönheit durch kein Zeichen von Angst und Schrecken entstellt ist. Der Kopf des Kentauren, den die Frau von sich fortdrängt, war ohne Zweifel auch auf der Vase in Vorderansicht dargestellt, um das wüste Barthaar der Thiermenschen (der *φῆρες λαχνήεντες*) und das rohe Gesicht in voller Breite zu geben. Diesselbe Gruppirung mit der Frau in Profil und dem Kentaurenkopf von vorn wiederholt sich genau auf anderen Vasen desselben Stils, so namentlich auf der rothfigurigen Vase, welche die von Kentauren überfallene Iris darstellt (***Hellenic studies*** Pl. III). Auch hier finden wir dieselbe Frauentracht, dieselbe Ruhe der Frauen, dieselbe symmetrische Anordnung, auch die Pferdeohren der Kentauren wie im Westgiebel.

Auf der folgenden Tafel erscheint, zum ersten Male genau gezeichnet, die Wiener Kentaurenvase. Es ist eine freiere Darstellung desselben Gegenstandes. Die symmetrische Anordnung, das Kennzeichen des strengeren Stils, ist nicht aufgegeben, aber bei einer mehr friesartigen Composition sehr gelockert. Es fehlt aber nicht an mancherlei auch für die Giebelgruppen lehrreichen Vergleichungspunkten. Ueber den Zustand der Vase verweise ich auf die genauen Angaben des Herrn Dr. Robert Schneider, dessen gütiger Vermittelung wir auch die Zeichnung verdanken [3]).

Die ganze Darstellung ist in freie Gruppen aufgelöst; Personal und Scenerie sind wesentlich verändert. Neu sind die Säulen links und rechts am Ende, neu die Thüre (der Eingang zum Palast des Atrax), in welche eine der Frauen sich flüchtet, neu der Altar vor derselben, neu die Figur des Knaben neben dem umgestülpten Weinkruge, erschrekt davon eilend. Es ist offenbar der Mundschenk des Festes,

[3]) Aus dem Schreiben von Herrn Dr. Schneider theilen wir folgendes mit:

„1 (Von links nach rechts gezählt.) Pirithoos: erganzt ist die Schwertscheide von der Parirstange an bis wo sie sich schilfblattförmig verbreitert. Die Inschrift sehr verblasst. — 2. Jungling mit der brennenden Fackel: ergänzt Lippen und Kinn, Ferse, Sohle und Rist des r. Fusses, l. Unterschenkel grösstentheils und mit der Fusswurzel, Daumen der l. Hand. Ueber und unter der Kopfbinde einige weiss aufgesetzte Punkte. Die Flamme ist kirschroth. — 3. Kentaur: der l. Vorderarm (ohne Hand) und Theile der Pferdebeine nachgebessert. Die weisse Farbe der Kopfbinde ist abgefallen, das aus der Wunde fliessende Blut ist kirschroth. — 4. Knieender Lapithe: die Zeichnung des Rückens nachgebessert; unterer Theil des l. Unterschenkels und l. Fuss mit Ausnahme der Zehen und des Knöchels sind ergänzt. Der aufgelöste Kranz im Haare sehr verblasst. — 5. Lapithe mit dem umgekehrten Kandelaber (bei Laborde ein Dreizack): die Tänie ist kirschroth. — 6 Kentaur: nachgefahren sind beträchtliche Theile des Umrisses, übel ergänzt die Vorderbeine. — 7. Gegner von 6: ergänzt 1 Unterschenkel, einige Faltenzüge des denselben umhullenden Gewandes, Ferse des l. Fusses. Vom Kranze hat sich die weisse Farbe losgelöst, an dem Kranze über dem r. liegenden Polster aber ist ein weisser Farbenrest erhalten. — 8. Bartiger Lapithe: ergänzt die l. Brust, Ellenbogen des r. Armes, fast das ganze r. Bein, l. Vorderfuss, Falten im Gewande. Der Kranz ist kirschroth. — 9. Kentaur: erganzt Daumenballen der r. Hand, Conturen der Arme zum kleineren, der Pferdebeine zum grösseren Theile, Zipfel der Tänie. Dieselbe war weiss; das aus den Wunden spritzende Blut ist kirschroth, sowie die Streifen und Punkte des an der Saule liegenden Polsters. — 10. Junger Lapithe ergänzt Mund und Kinn und zum Theil l. Bein und l. Fuss. An der Tanie Rest weisser Farbe. — 11. Der Mundrand des zerbrochenen Kraters ist ergänzt, der ausfliessende Wein kirschroth. Die Tänie des fliehenden Schenken ist weiss. — 12. Lapithe: Faltenzüge seines Schurzes sind nachgefahren. Der verblasste Kranz im Haare war kirschroth, an der Fackel (Keule?) klebt ziemlich dicke kirschrothe Farbe. — 13. Kentaur: das Gesicht abgestossen, der Kranz gelb-weiss. — 14. Fliehende Frau: das Auge ergänzt, das Haar sehr verblasst. Flamme des Altars kirschroth. — 15 Frau im Verstecke: ergänzt einige Falten ihres Gewandes.

Die Provenienz des Gefässes ist nicht ermittelt. Es gehörte zu jenen Vasen, die Karl VI. um 1730 in Augsburg angekauft und Josef II. 1787 im Tausche gegen zwei Gemälde dem Grafen Lamberg überlassen hatte (vgl. Mosel Geschichte der Hofbibliothek S. 191). Mit der Sammlung des letzteren kehrte es in den kaiserlichen Besitz zuruck. Die ersten Abbildungen veröffentlichten Passeri *pict. etr. in vasc.* (1767) I 11 und 12 mit der Unterschrift: „In Museo Caesareo“ und d'Hancarville *antiq. etr. gr. et rom.* (1766) III 81 der Neapler Folio-Ausgabe = III 69 der Pariser Octavausgabe. Der erstere giebt die ganze Vase von zwei Seiten, der letztere den oberen Bildstreifen aufgerollt. Er lässt alle jene Figuren aus, die in Passeri's Abbildungen nicht zum Vorschein kommen können und hat demnach offenbar seine Tafel nach denselben gefertigt. Nicht um vieles besser sind die Abbildungen bei Laborde I 25. 26 (= Inghirami *vasi fitt.* 91 ff). — Nebst den Beziehungen zum Westgiebel von Olympia und zum Friese von Phigalia (vgl. die zum Altar fluchtenden Frauen) zeigt das Bild auch in der Composition und in einigen anderen Zügen, so in der Andeutung des gedeckten Raumes durch dorische Säulen, des gestörten Festmahls durch den fliehenden Mundschenken u. A. unverkennbare Verwandtschaft mit der Darstellung des Freiermordes vom Heroon von Gjölbaschi.“

und sein Auftreten belehrt uns über den *παῖς ὡραῖος* der Westgiebelgruppe, der sicherlich dieselbe Bedeutung hat. Die Kentauren erscheinen hier als Festgenossen, alle bekränzt; das Festlokal ist durch Pfühle und Teppiche gekennzeichnet, sie entsprechen den Kissen im Westgiebel, die den Sklavinnen als Unterlage dienen.

Auch hier finden wir die zwei einander entsprechenden Vorkämpfer wieder mit ihren hoch über den Kopf gehobenen Händen, aber sie sind weit auseinandergerückt und sie schwingen nicht Aexte in ihren Händen, sondern brennende Fackeln, wenn dieselben sicher sind. Sie sind auch nicht die Protaganisten wie im Giebelfelde Theseus und Peirithoos, sondern namenlose Lapithen, während Peirithoos selbst, der einzige durch den beigeschriebenen Namen Ausgezeichnete, ganz allein dargestellt ist, mit dem über den linken Arm geworfenen Mantel, das Schwert in der Rechten. Indessen ist die Waffe auch hier unsicher und es ist gegen die ältere Ueberlieferung, dass beim Hochzeitsmahle mit wirklichen Waffen gestritten wird.

Auf der von Heydemann herausgegebenen Vase aus Chiusi[4]) ist der Kampf in so flüchtiger Weise dargestellt, dass das Bild im Ganzen wenig Aehnlichkeit mit den Werken der Tempelplastik hat. Indessen fehlt es auch hier nicht an merkwürdiger Uebereinstimmung mit dem Westgiebel. Aus ihm können wir jetzt die vornüber am Boden liegende Frau, bei der man an Hippodameia gedacht hatte, richtig verstehen; hier finden wir dieselben Kampfmotive, dasselbe Würgen und Bartzausen und dieselbe Darstellung der Kentaurenleiber. Auch ist bei dem Kentauren, dessen Hals der Lapithe umklammert hält, der Bart gleichfalls in voller Breite dargestellt, obwohl der Kopf in Profil zu denken ist.

Bei der Münchener Trinkschale (no. 368), die nächstens veröffentlicht werden wird, sind die vom Hochzeitsmahle hergenommenen Motive aufgegeben. Hier wird mit Schwertern und Lanzen gekämpft. Ein Schwertkampf kommt ja auch in der letzten Giebelgruppe rechts vor, und zwar findet sich hier auch, wie auf der Trinkschale, die Darstellungsweise, dass die Waffe, — im Giebel das Schwert, im Bilde der Speer — in den Leib des Kentauren eingebohrt, an einer anderen Stelle wieder herauskommt.

Da die ganze Reihe von Darstellungen der Kentaurenschlacht jetzt erst im Zusammenhange bekannt und zusammengestellt wird, bleibt es billig späterer Zeit vorbehalten, das Gesammtresultat zu ziehen, welches sich aus der Vergleichung der Vasenbilder unter einander und mit den Sculpturen ergiebt. Schon jetzt erkennt man deutlich die allmählige Fortbildung aus symmetrisch geordneten Gruppen zu freieren Compositionen, welche die strengere Zucht lockern und die Darstellung in losere Gruppen auflösen.

O. Jahn hat die parallele Entwickelung des Vasenstils und der monumentalen Plastik schon treffend beleuchtet[5]). Beide Gattungen sind aber nicht ohne wechselseitigen Einfluss neben einander hergegangen. Während Holzschnitzer und Bildhauer an ihren Stoff gebunden waren, konnte der Zeichner freier componiren; er wagte neue Stellungen, neue Gruppenmotive, welche für die Plastik vorbildlich wurden. Gewisse Typen tauchen immer zahlreicher in den rothfigurigen Vasengemälden auf, wie namentlich die vorschreitende Angriffsstellung mit den hoch über den Kopf zurückgebogenen Armen, welche das Schwert fassen, das tief über den Rücken hinabreicht[6]). Es sind Stellungen der lebendigsten Energie ohne die krampfhafte Uebertreibung des schwarzfigurigen Stils, vielmehr mit edlem Anstande verbunden. Solche Stellungen sind gewiss aus der Megalographie in die Vasenmalerei und in die Plastik übergegangen und sie sind in Attika zu Hause.

Auf der Schale des britischen Museums, welche die Theseusthaten darstellt[7]), finden wir den Heros einmal mit beiden Händen, einmal mit einer Hand ausholend, ebenso wie Theseus und Peirithoos im Westgiebel, und die beiden Figuren, welche Theseus vorstellen, sind ebenso symmetrisch einander gegen-

[4]) Heydemann, Mittheilungen aus den Antikensammlungen von Ober- und Mittelitalien. Halle 1874 T. 3 Vgl. S. 86.

[5]) Münchener Vasencatalog S. LXXI.

[6]) Vgl. *Vasi dipinti rinvenuti in Cuma* T. VIII.

[7]) *Hellenic Studies* T. X.

über gestellt, wie Peirithoos und Theseus im Giebelfelde des Alkamenes.

Wenn man sich die Frage vorlegt, wohin die Blicke sich richten mussten, wenn man im vierten Decennium des fünften Jahrhunderts den Zeustempel von Olympia so würdig wie möglich mit plastischen Werken ausstatten wollte, so muss man der Stellung eingedenk sein, welche Athen seit Anfang des Jahrhunderts im geistigen Leben der Hellenen hatte. Es war unter d Städten von Hellas eine Grossstadt, wie Pindar sie schon 490 nennt (*αἱ μεγαλοπόλιες Ἀθᾶναι*), ein Vorbild hellenischer Humanität und weiser Rechtsordnung, ein Centrum jeglicher Tüchtigkeit und Bildung, auch in den Künsten vorangehend, welche vorzugsweise im Peloponnes ihre Entwickelung gefunden hatten. 'Auch des Ringkampfes Lehrmeister' sagt Pindar (Nem. V. 49) 'muss man sich aus Athen zu verschaffen suchen.' Was aber die bildende Kunst betrifft, so waren, wie derselbe Dichter bezeugt, alle Städte erfüllt von dem Ruhm der Erechthiden, welche dem Apollon in Delphi sein Haus so schauwürdig hergestellt hätten. Und auch in Delphi war der Tempelbau das Werk eines peloponnesischen Meisters, und den Alkmäoniden gebührt dabei nur der Ruhm hochherziger Freigebigkeit; die plastische Ausstattung stammte von Künstlern Athens. Diese Künstler waren aber nicht der Schule des Pheidias angehörig, sondern, wie genau bezeugt wird, aus älteren Schulen. Praxias war des Kalamis Schüler, Androsthenes des Eukadmos. Wir sind also nicht berechtigt, die massgebende und über die Grenzen von Athen hinausgehende Bedeutung attischer Bildhauer von der Wirksamkeit des Pheidias abhängig zu machen.

Im Anfang des fünften Jahrhunderts war in Athen der Gegensatz zwischen Hellenen und Barbaren zum vollen Bewusstsein gekommen und hatte zu künstlerischem Ausdrucke gedrängt. Die attischen Darstellungen der Amazonen- und Kentaurenkämpfe sind, wie Sidney Colvin sagt, die Nachklänge von Marathon und Salamis. Bei den Athenern sind unter Einwirkung polygnotischer Kunst die Bilder des Kampfes durch ethische Motive veredelt, indem die Heroen Athens für Gastrecht und Frauenehre ihr Leben einsetzen. Wie populär und einheimisch bei den Athenern die Peirithooshochzeit geworden ist, geht schon daraus hervor, dass auch in den Hochreliefs des Parthenon die Kentauren Weinfässer schleudern. Auf diese und andere Uebereinstimmung zwischen den Parthenonmetopen und Vasenbildern ist mit vollem Recht schon mehrfach hingewiesen worden[8]), und nachdem auf gleichzeitigen Vasen attischer Kunst Gruppen nachgewiesen sind, welche denen des Westgiebels so genau entsprechen, dass eine gemeinsame Schultradition nicht wohl in Abrede gestellt werden kann, sollte ich glauben, dass über Stil und Herkunft der Composition des Westgiebels nicht mehr gezweifelt werden kann.

Gewiss war Olympia ein Ort, wo sehr verschiedenartige Einflüsse sich begegnen konnten, zumal wenn einheimische Werkmeister an der Ausführung betheiligt waren, wie ich meinerseits nie habe bezweifeln können. Grossgriechische und sicilische Technik ist in der Bauweise nachgewiesen; in der Plastik kennen wir Grossgriechenland nur empfangend. Wir kennen Pythagoras als eingewanderten Samier (Arch. Zeitung XXXVI S. 82), und es ist der Versuch gemacht worden, den von ihm mitgebrachten Ionismus in einem kleinen Denkmal Campaniens nachzuweisen, welches nach epigraphischen Kennzeichen in den Anfang der siebziger Olympiaden gehört (Arch. Ztg. XXXVIII T. 6 S. 31). Des Pythagoras Namen mit dem capitolinischen Dornauszieher in Verbindung zu setzen, scheint mir einstweilen noch etwas gewagt zu sein, und so belehrend und dankenswerth die Zusammenstellung des Apollokopfes vom Westgiebel mit dem des sogenannten *spinario* ist, so ergiebt sich doch aus der unläugbaren Stilverwandtschaft noch kein Schulzusammenhang, und den Erzknaben zum Anknüpfungspunkte kunstgeschichtlicher Schlüsse zu machen erscheint mir bedenklich, weil er einstweilen noch heimathlos ist und in Betreff seiner Datirung die Urtheile der Gelehrten um Jahrhunderte auseinandergehen.

[8]) Heydemann a. a O. S. 86.

Für Kopfstudien bieten die Giebel von Olympia das reichste Material. Es herrscht aber in der Kopfbildung eine grosse Mannigfaltigkeit und nirgends tritt uns etwas Schablonenartiges entgegen. Es giebt Köpfe von viereckiger Form, ähnlich wie der des Atrax auf unserer Vasenscherbe (Taf. 17, 1): dahin gehört der Kopf des sitzenden Alten im Ostgiebel und seines Gegenbildes, die Köpfe der Sterope und ihrer Tochter. Breiter sind die Köpfe des Apollon, des Peirithoos und des jüngeren Lapithen; nach unten zugespitzt die Köpfe der Nymphen und Sklavinnen. Die idealste und vornehmste, auch in Athen allmählich durchdringende Form ist die des Ovals, wie es bei der von Theseus vertheidigten Lapithin in dem schönsten Exemplar vorhanden ist. Vom archaischen Stil ist die starke Einbiegung des Hinterkopfes am längsten übrig geblieben, sowie die Hochstellung der Ohren. Beide Stilformen dienen dazu, Hals und Nacken höher emporragen zu lassen. Am normalsten und stilistisch vollendetsten ist der Kopf der Nike des Paionios, an der auch das Ohr an seiner richtigen Stelle sitzt.

In der Behandlung des Gesichts zeigt sich eine Verschiedenheit zwischen den Giebeln. Vergleichen wir z. B. den Peirithooskopf mit dem des Pelops, so ist jener ungleich leerer und schematischer, dieser ungleich feiner modellirt, indem selbst das Weiche des Fleisches anzudeuten versucht worden ist.

Man hat ganz neuerdings bei Ausstattung von Hausfronten mit hoch angebrachten Friesen Erfahrungen gemacht, welche für die Beurtheilung antiker Werke lehrreich sind. Die ausführenden Künstler haben sich überzeugt, dass die feinere Modellirung solcher Bildtafeln nicht nur wirkungslos sei, sondern dass sie auch den Eindruck beeinträchtige; man hat sich selbst veranlasst gesehen, sie von Neuem zu überarbeiten und nur die von unten erkennbaren Formen in einfach kräftigen, scharfkantigen Flächen stehen zu lassen.

Diese aus der Höhe des Standorts sich ergebenden Bedingungen der plastischen Ausführung sind, was die Köpfe betrifft, für den Meister des Westgiebels augenscheinlich noch massgebender und bestimmender gewesen als für den des Ostgiebels, so dass man auf die Vermuthung geführt wird, ihm habe für diese Gattung monumentaler Plastik eine reichere Erfahrung zu Gebote gestanden.

Meine Absicht ist es aber, so lange die Olympiaarbeiten im Gange sind, immer gewesen, mich aller voreiligen Combinationen zu enthalten und nur das Thatsächliche festzustellen, auf dem die kunstgeschichtliche Beurtheilung der Bildwerke fussen wird. So habe ich auch hier im Anschluss an die 'Studien' nur solche Beobachtungen vorgelegt, welche sich aus der mit Herrn Grüttner gemeinschaftlich fortgeführten Restauration der Gibelfelder ergeben haben oder aus dem Vergleich mit gleichzeitigen Darstellungen des Kentaurenkampfes zweifellos hervorgehen.

Solche Fragen aber, wie die vielfach angeregte, ob Ostgiebel und Nike von demselben Meister herrühren können oder nicht, lassen sich aus dem vorliegenden Material nicht entscheiden. Da ist einstweilen noch Spielraum eines subjectiven Stilgefühls, über das sich nicht streiten lässt. Meine Erfahrung geht dahin, dass wir bei kunstgeschichtlichen Untersuchungen der verschiedensten Art sehr häufig zu dem Geständniss geführt werden 'diese und jene Arbeiten würden wir schwerlich als Erzeugnisse eines Meisters ansehen, wenn sie uns nicht als solche bezeugt wären', und ich behaupte, dass wir keinen Maassstab haben, um mit Zuversicht bestimmen zu können, wie verschiedenartig in Auffassung und Ausführung die Werke eines Meisters sein können, der in einem Jahrhundert der raschesten Kunstentwickelung, in dessen Mitte der Genius des Pheidias eintrat, eine lange Künstlerlaufbahn zurückgelegt hat, Werke, die in sehr verschiedenen Lebensstadien gemacht sind und zu ganz verschiedenem Zweck, das eine ein Tempelschmuck nach einem von der Priesterschaft aufgestellten Programm, das andere ein frei geschaffenes Schaustück, in welchem ein Künstler, von jedem Zwange frei, seine volle Meisterschaft zeigen will. Ich glaube also, dass wir nicht berechtigt sind, gegen die Tradition in Olympia (welche sich ja auch in Betreff des Heraion sehr genau erweist) und gegen den ihr folgenden Periegeten in dieser Frage zu entscheiden. Pau-

sanias ist von uns in ein scharfes Verhör genommen und, nachdem der einzige Verdacht, welcher vier Jahre in Betreff seiner Gewissenhaftigkeit vorlag (ich meine die Reihenfolge der Schatzhäuser), im letzten Jahre sich als falsch erwies, hat er die Probe in Olympia glänzend bestanden. Das habe ich immer als ein wichtiges Ergebniss unserer Ausgrabungen anerkannt; wir sollten ihn daher billiger Weise mehr als je in Ehren halten und nicht ohne die entscheidendsten Gründe sein Zeugniss in Zweifel ziehen.

Was Alkamenes betrifft, so erfahren wir aus Pausanias IX 4 nur die Thatsache, dass die Reliefbilder mit Athena und Herakles, welche Thrasybulos und Genossen nach Theben weihten, Werke des Alkamenes waren, aber nicht, dass sie in ihrem Auftrage gemacht worden seien. Die Reliefs konnten eine frühere Arbeit des Künstlers sein, die sich jetzt als passendes Weihgeschenk darbot. Dann konnte Alkamenes sehr wohl ein älterer Zeitgenosse des Pheidias sein, dessen Schule er sich erst später anschloss. Auf ein solches Zeitverhältniss führt die Künstlerliste bei Plinius, darauf auch die wiederkehrende Ueberlieferung von der Rivalität der beiden Meister, die kaum denkbar ist, wenn er von Anfang an ein Schüler des Pheidias gewesen wäre. Verhält es sich so, dann konnte er um 460 in Olympia arbeiten. Die Composition des Westgiebels hat den Charakter einer Jugendarbeit; sie stammt, wie mir scheint, aus der Sturm- und Drangperiode eines hochbegabten Meisters. Die Kunst vor Pheidias schwankte noch zwischen alterthümlicher Gebundenheit und einem Uebermaasse leidenschaftlicher Bewegung. Beide Entwickelungsstufen treten uns in den Giebeln sehr charakteristisch vor Augen. Wenn in dem Wettkampfe, wie ich ihn annehme, Paionios den Sieg davon trug und Alkamenes den zweiten Preis erhielt (*τὰ δευτερεῖα ἐνεγκάμενος σοφίας ἐς ποίησιν ἀγαλμάτων* Paus. V 10. 8), so kann man jetzt, nachdem der Ostgiebel mit der ganzen Tempelfront im Gipsmodell hergestellt worden ist, sich den Gesammteindruck des Gebäudes anschaulich machen und man wird, wie ich glaube, nicht anstehen, den über die Concurrenz gefällten Schiedsspruch als richtig anzuerkennen.

E. Curtius.

BERICHTE.

SITZUNGSBERICHTE.

Archäologische Gesellschaft in Berlin.

Sitzung vom 6. November. An neu eingegangenen Schriften wurden u. A. vorgelegt: Bericht der archäologischen Gesellschaft zu Athen 1882—83; G. Hirschfeld, Ausflug nach Kleinasien; Dierks, *de tragicorum histrionum habitu scaenico;* Lehnerdt, *de locis Plutarchi ad artem spect.;* Kuhnert, *de cura statuarum apud Graecos;* Hofmann, Getränke der Griechen und Römer; Jordan, Marsyas in Rom; Salinas, *Selinunte Christiana* und *Mura Fenicie di Erice* (mit phöniz. Steinzeichen); Virchow, Praehistorische Forschungen in Italien; Schubart, Pausanias und seine Ankläger; Gozzadini, *Statuette Etrusche.* Herr Puchstein sprach über die Mai bis Juli d. J. unter Leitung Dr. Humanns ausgeführte Expedition, auf welcher namentlich zwei Klassen von Denkmälern genauer untersucht worden sind: die Grabmonumente der kommagenischen Dynastie bei Samosata und zahlreiche Reliefs einer über ganz Nordsyrien verbreiteten, noch vorhellenischen Kunst. Jene bestehen aus einem über dem Felsgrabe aufgeschütteten Steinhügel, um welchen an drei Stellen je zwei oder drei Säulen symmetrisch errichtet sind, die Träger des bildnerischen Schmucks und der Inschriften. Das bedeutendste derselben ist das des Königs Antiochos (etwa 70—34 v. Chr.) auf der

Spitze des Nemrud-dagh [vgl. oben S. 99]; von seinem bildnerischen Schmuck sind die charakteristischsten Stücke für unser Museum abgeformt worden. Die zweite Gattung der untersuchten Skulpturen besteht in flachen, in einem primitiven (provinzialen) Stil unter assyrischem Einfluss gearbeiteten Reliefs mit Inschriften, die in einem noch unentzifferten hieroglyphischen Schriftsystem abgefasst sind. Besonders zahlreich sind Werke dieser dem Volke der Hittim zugeschriebenen Kunst in der Stadt Mar'asch: Grab- und Votivstelen, Architektur-Glieder, selbst Statuen. Auch hiervon sind Proben theils in Originalen, theils in Abgüssen für das Museum erworben und somit ist das Studium dieser verschollenen Cultur hier ermöglicht worden. — Herr Robert legte einige neue Zeichnungen von römischen Sarkophagen vor. — Herr Mommsen, welcher durch einen Unfall am Erscheinen verhindert war, hatte eine an der Mosel unweit Coblenz gefundene, von Herrn Prof. Weisbrodt in Braunsberg ihm mitgetheilte Inschrift eingesandt, welche auf einem Sandsteinkapitell steht und in vier griechischen und ebenso vielen lateinischen Hexametern eine Danksagung und Weihung an Mars enthält.

CHRONIK DER WINCKELMANNSFESTE.

Athen. In der Sitzung, welche die Zusammenkünfte des archäologischen Instituts für den laufenden Winter eröffnete, trug Herr Köhler über einige Merkmale der griechischen Kunst, Herr Lolling über den Lauf der phalerischen und der langen Mauern, Herr Dörpfeld über die baulichen Reste von Troja vor.

Rom, 14. December. Die Festsitzung wurde von Herrn de Rossi mit einem Vortrag über Capena und den *lucus Feroniae* eröffnet. Seit Galletti setzt man Capena in Civitucola an und den Tempel der Feronia an verschiedenen Stellen dieser Gegend. De Rossi fand 1858 im Palazzo von Leprignano mehrere kleine Inschriftfragmente mit Consulaufzeichnungen und der Erwähnung von Spielen; dieselben stammten aus Civitucola, und am Fundort entdeckte de Rossi noch weitere Fragmente, die zu der Marmorverkleidung eines Tempels gehört zu haben scheinen. Die Bruchstücke enthalten Aufzeichnungen von jährlichen, zwei- oder dreijährigen Spielen, an nicht feststehenden Tagen veranstaltet von drei Festvorstehern oder Priestern oder Beamten eines Collegiums. Die Consulaufzeichnungen stammen aus den Jahren 110, 112, 130, 133, 135, 146, 152, 182. In zwei fragmentirten Inschriften liest de Rossi LUDOSETIV *venalia* und PRIMI *iu*VEN*alia fecerunt* und vergleicht hiermit die *ludi iuvenalia* auf Bleimarken latinischer Städte. Gewiss bildeten die *ludi et iuvenalia* einen Theil der berühmten Festfeier der Feronia. Ferner nennt uns eine Inschrift *iuvenes Lucoferonenses* und ein Amphitheater, vom *magister* dieser *iuvenes* in der Colonie *Iulia Felix Lucoferonensium* erbaut. Nach de Rossi stammen die über diese Colonie erhaltenen Notizen aus der Zeit von Caesar's Diktatur; eine derselben wurde 1493 *apud lucum Feroniae* gefunden, in Civitucola, hier war also der Tempel der Feronia, zu dessen Wänden die Fasten der *ludi Capenati* gehören. Schliesslich weist de Rossi nach, dass die *respublica Capenatium* aus drei Städten, von denen die eine Lucoferonia war, bestand und dass ihre Beamten *honoribus functi in tribus civitatibus* genannt werden. — Eine Abhandlung über die *Capenates foederati* und die *respublica Capenatium* wird de Rossi in den Annalen veröffentlichen.

Hierauf erörterte Herr Helbig auf Grund der sogen. Dipylonvasen die Frage, ob und inwieweit die älteste griechische Kunst in der Darstellung der menschlichen Gestalt von der Kunst anderer Völker beeinflusst worden ist. Diese Vasen seien in jüngerer Zeit entstanden als die homerischen Gedichte; dies erhelle besonders aus der Darstellung eines Schiffskampfes, wie auch aus dem Auftreten des Schiffsrostrum. Kriegsschiffe werden in den homerischen Gedichten noch nicht erwähnt; Homer kennt die Schiffe nur als Transportmittel und giebt ihnen das Epitheton ἀμφιέλισσαι 'auf beiden Seiten geschweift'. Die Form dieser homerischen Schiffe muss derjenigen jener phönikischen ähnlich gewesen sein, welche auf einem aus Sanheribs Palaste stammenden Relief dargestellt sind. Das Vorder- und Hintertheil dieser phönikischen Schiffe ist gleichmässig ausgeschweift, daher ist in einer Seeschlacht eine Verwendung dieser Fahrzeuge im Sinne der mit dem Rostrum bewaffneten griechischen Kriegsschiffe unmöglich. Wir dürfen jedoch den zwischen

den homerischen Gedichten und den Dipylonvasen liegenden Zeitraum als nicht sehr gross annehmen, weil sich viele Beziehungen zwischen beiden finden. Gewisse Beziehungen zu der textilen Kunst zeigen sich nicht nur in den Ornamenten, sondern auch darin, dass diese Vasen, ebenso wie die schon Homer bekannte Textilkunst, Scenen des Alltagslebens und der den Menschen umgebenden Wirklichkeit dargestellt zeigen.

Für die Originalitätsfrage jener Vasen ist das grosse Gefäss mit der Darstellung einer Todtenklage wohl entscheidend. Hier erscheinen die Frauen gänzlich nackt. Wenn man zugiebt, dass eine selbständige Kunst sich bemüht, die Natur möglichst getreu zu copiren, so muss man aus der Nacktheit der Frauen auf fremden Einfluss schliessen, denn schwerlich sind die Griechinnen damals nackt einhergegangen. Als in Griechenland bekannte fremde Kunst erscheint schon im Epos die phönikische. Kunstwerke phönikischen Ursprungs aus den mykenischen Gräbern, wie ein silberner Kuhkopf und goldene Astartefiguren, beweisen ebenso wie gewisse auf Kypros gefundene Denkmäler und wie die in Phönikien selbst gefundenen bronzenen Kriegerfiguren, dass die Richtung der ältesten phönikischen Kunst eine naturalistische war. Auf diesen phönikischen Denkmälern ist die menschliche Gestalt in derselben Weise dargestellt wie auf den Dipylonvasen: der Kopf steht im Profil, Schultern und Brust en face, die Beine wieder im Profil; die Füsse haften auch beim Ausschreiten mit beiden Sohlen fest am Boden. Die nackten Frauen in jener Todtenklage erinnern an die nackten Astarteidole aus Mykene.

Berlin, 4. December. Das diesjährige Winckelmannsfest der archäologischen Gesellschaft wurde durch den Vorsitzenden, Herrn Curtius, mit einer Ansprache eröffnet, worin derselbe auf den festlichen Schmuck hinwies, den der Saal zu Ehren des Gedenktages angelegt hatte: die Ostfaçade des Zeustempels zu Olympia, welche im Massstabe 1 : 10 durch Herrn Grüttner in allen Einzelheiten hergestellt war; die graphische Darstellung der Schatzhäuser zu Olympia von Herrn Gräber; die in Kupfer gestochenen Pläne von Mykene und seiner Akropolis von Herrn Steffen; endlich die Bohn'sche Restauration der Altis von Olympia, welche in der neuesten Lieferung der Launitz'schen Wandtafeln enthalten ist. Nachdem der Vorsitzende sodann Herrn Furtwängler, dem Verfasser des Festprogramms: der Goldfund von Vettersfelde, sowie der kaiserlichen Reichsdruckerei, welche die heliographischen Tafeln in vollendeter Weise hergestellt hat, den Dank der Gesellschaft ausgesprochen hatte, hielt derselbe einen Vortrag über Athen und Eleusis. Er zeigte, wie durch die wichtigen, von Herrn Philios mit Energie und Sachkenntniss geleiteten Arbeiten der archäologischen Gesellschaft in Athen unsere Kenntniss des alten Eleusis wesentlich gefördert worden ist und wie viel Belehrung hier noch in Aussicht steht. Die Sonderstellung von Eleusis, das niemals so wie die anderen Gauen Attikas in Athen aufgegangen ist, und seine eigenthümliche Geschichte werden durch die Funde von Baufundamenten und Inschriften aufgehellt. Wir gewinnen einen Einblick in die Verfassung von Eleusis als eine priesterliche Aristokratie mit den Einrichtungen eines alten Geschlechterregiments, welche mit denen der Demokratie in seltsamer Weise verbunden sind. Wir lernen die eleusinischen Lehren und Cultformen kennen, die geistlichen Beamten, die Protokolle der Weihungen, die Beziehungen von Eleusis zum Auslande, die Zeugnisse des trostreichen Unsterblichkeitsglaubens. Besonders merkwürdig ist es zu sehen, wie Perikles, auf der Höhe seiner Macht angelangt, in Verbindung mit dem delphischen Orakel, von Lampon unterstützt, die eleusinischen Götterdienste benutzt, um Athen auf friedlichem Wege eine centrale Stellung in Hellas zu verschaffen. Eine dieser wichtigen Urkunde lehrt uns einen Umbau des Heiligthums kennen, dessen Beginn der Zeit des Lykurgos anzugehören scheint. — Herr Adler besprach die in Olympia am Kronoshügel aufgedeckten 13 Schatzhäuser, deren Lage und Benennung in voller Uebereinstimmung mit den Angaben des Pausanias steht, wogegen ihre Zahl um drei grösser ist als bei letzterem, weil im 2. Jahrh. n. Chr. schon drei derselben abgebrochen und nur noch aus ihren Fundamenten erkennbar waren. Von fünf derselben (von Sikyon, Megara, Syrakus, Gela und Selinus) haben sich allmählig so viel Bautheile zusammengefunden, dass ihre graphische Reconstruction sich hat ermöglichen lassen. — Zum Schluss sprach Herr Dessau über die von C. Humann im Juli 1882 in Ancyra angefertigten und seit Mitte September v. J. im hiesigen Museum befindlichen Gipsabdrücke der unter dem Namen *Monumentum Ancyranum* bekannten Inschriften und legte die auf diesen Gipsabdrücken beruhende neue Ausgabe derselben von Th. Mommsen vor.

Bonn, 9. December. Herr Geheimrath Schaaffhausen eröffnete die Bonner Feier mit einem Vortrage, in welchem er auf die Erweiterung hinwies, welche die Ziele der Denkmälerforschung sich seit Winckelmann gesetzt hat, indem dieselbe es nicht mehr verschmäht, bis auf die frühesten und rohesten Aeusserungen des künstlerischen Gestaltungstriebes zurückzugehen. Er wies dann auf die im Saale in Original oder Abbildungen ausgestellten neuen Funde hin; merkwürdig ist u. A. eine weibliche Statuette in ägyptischer Kleidung aus Eisen, die im Garten der Villa des Herrn A. Cahn in Plittersdorf in der Nähe eines römischen Grabes gefunden ist. In einem gewissen Zusammenhang mit diesem Funde steht die Entdeckung einer Isisstatue mit Inschrift an der Ursulakirche in Köln, weil damit der ägyptische Götterdienst in römischer Zeit am Rhein bewiesen ist. Der Redner besprach den antiken Bronzekessel, der beim Baggern im Rhein bei Rolandseck gefunden und von Herrn E. Kracht dem Verein geschenkt wurde, und die Sammlung von Terracotten und Bronzen aus Cypern, die Herr M. Ohnefalsch-Richter dort ausgegraben und Herr Naue aus München hierhergesandt hatte, und erläuterte die hohe Wichtigkeit dieser Funde, die von verschiedenen Völkern herrühren und die bildende Kunst auf allen Stufen ihrer Entwicklung bis zum griechischen Ideal uns vor Augen stellen. — Hierauf sprach Herr Dr. Wiedemann über Winckelmanns Beurtheilung der ägyptischen Kunst. Er führte aus, wie die neugefundenen Denkmäler der ägyptischen Tempelkunst dessen Ansicht, dass die ägyptische Kunst in ihrer Entwicklung stehen geblieben sei, vollkommen bestätigen, dass diese Monumente einen festen Canon der Proportionen zeigen, dass ihnen alle Lebenswahrheit fehle. Aber dies gilt nur von der Tempelkunst, nicht von der profanen. Letztere, von der uns nur wenige Ueberreste in Statuen, besonders des sogenannten alten Reiches, in Reliefs und auf Papyris erhalten geblieben seien, zeige, dass die Aegypter richtig sehen und künstlerisch bilden konnten, es aber in den Darstellungen der Gräber und Tempel unter dem Drucke einer in strengem Schematismus verknöcherten Hierarchie nicht durften. — Zuletzt berichtete Herr Professor Klein über das in Andernach in der Nähe des Burgthores gefundene Grabdenkmal eines römischen Soldaten, welches kürzlich für das Bonner Provinzial-Museum erworben worden ist. Auf demselben ist der Verstorbene, nach der auf dem Postament stehenden Inschrift ein Soldat der Rätischen Cohorte, lebensgross in stark hervortretendem Hochrelief im Parade-Anzug dargestellt. Zur rechten Seite neben dem Postament steht sein Sklave, dem leider der Kopf fehlt, zur Linken ein älterer Mann in der Toga mit einer Rolle, wahrscheinlich dem Testament des Verstorbenen, in der Hand. Nachdem der Vortragende die Wichtigkeit des Monuments für die Kenntniss der Tracht und Bewaffnung der Hülfstruppen des Römerheeres im Einzelnen dargethan und zugleich nachgewiesen hatte, dass dasselbe höchst wahrscheinlich der Zeit zwischen Tiberius und Vespasian angehöre, besprach er noch kurz die auf den beiden Schmalseiten in flacherem Relief angebrachten Attisfiguren mit einem Amazonenschild darüber, sowie die mächtig vorspringende Bekrönung des Denkmals, auf der zwischen zwei Löwen in der Mitte eine Sphinx ruht. Während er die ersteren als reines Ornament erklärte, welches der Symmetrie halber wiederholt sei, legte er den Thierfiguren eine prophylaktische Bedeutung bei.

Kiel. In dem vom philologischen Verein veranstalteten Winckelmannsfeste hielt Herr Professor Förster einen Vortrag über das Verhältniss Raffaels zur Antike.

REGISTER

VON

ALEXANDER THIELE.

Br. = Bronze *R* = Relief. *T.* = Terracotte. *V.* = Vase.

